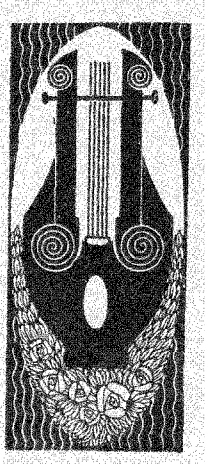
FRANZ HABÖCK

CARLO BROSCHI FARINELLI

GESANGSKUNST DER KASTRATEN

1. NOTENBAND



UNIVERSAL-EDITION

Nr. 7032a

FRANZ HABÖCK:

Die
Gesangskunst der Kastraten

in vier Bänden.

Erster Notenband:

U. E. Nr. 7032a

A. Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli.

B. Farinellis berühmte Arien, eine Stimmbiographie in Beispielen.

Erster Textband:

A. Die Kastration in der Kulturgeschichte der Menschheit.
   1. Die verschiedenen Arten der Kastration und ihre physiologischen und psychischen Wirkungen.
   2. Die Kastration im Dienste der Religion und des Staates.

B. Allgemeine Geschichte der Sängerkastraten.
   1. Die Eunuchenstimme und ihre künstlerische Verwendung.
   2. Entstehung, Entwicklung und Ende des Sängerkastratenwesens von zirka 2000 v. Chr. bis zur Gegenwart.

Zweiter Notenband:

A. Die Kastraten und die klassische Gesangsschule des 16.—19. Jahrhunderts.

B. Berühmte Arien der Sänger Tosi, Pistocchi, Bernacchi, Senesino, Caffarelli, Carestini, Gizziello, Salimbeni, Pacchiarotti, Marchesi, Crescentini, Velluti u. a.

Zweiter Textband:

A. Die Kastraten im Dienste der Kirche (zirka 400—1921).

B. Die Kastraten und die Oper (zirka 1600—1830), mit zahlreichen Bildern und Notenbeispielen.

Erster und zweiter Textband und zweiter Notenband in Vorbereitung.

I. Amiconi Pinxit. *I. Wagner Sculp. Londini*

Carlo Broschi detto Farinelli

Die Gesangskunst der Kastraten

Erster Notenband:

A. Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli

B. Farinellis berühmte Arien

Eine Stimmbiographie in Beispielen

aus Handschriften und frühen Drucken gesammelt und für den Studien- und Konzertgebrauch bearbeitet und erläutert von

FRANZ HABÖCK

weiland Professor an der Staatsakademie für Musik, Wien

Sämtliche Klavierauszüge von Ferdinand Rebay

Öffentlicher Vortrag nur mit genauer Angabe der Quelle gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten

Universal-Edition A. G., Wien

Copyright 1923 by Universal-Edition

Der Tod hat den Verfasser während des Druckes dieses Bandes ereilt. Es war ihm nicht mehr möglich, die Bürstenabzüge zu korrigieren, daher mögen einige Ungenauigkeiten stehen geblieben sein; insbesondere fehlen in den Fußnoten manchmal die Seitenzahlen der Quellenmarke, die erst in den Bürstenabzügen hätten eingefügt werden sollen. Aus den hinterlassenen Schriften und den sehr weit gediehenen Vorarbeiten werden die Erben die Textbände, auf die im vorliegenden Werk so oft verwiesen ist, herauszugeben trachten, wohl mit notwendigen Kürzungen und Änderungen, aber soweit als möglich im Sinne des Verblichenen.

UNIVERSAL-EDITION A. G.

U. E. 7032 a

INHALT

Seite

Einleitung VII

A. Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli XI

Farinellis Repertoire von 1721—1737 . . LIV

Chronologische Reihenfolge der Beispiele mit Angabe des Stimmumfangs LVI

B. Farinellis berühmte Arien . . . . . 1—227

Die mit Sternchen * versehenen Nummern sind zum erstenmal veröffentlicht.

I. Klavierauszüge
nach der Original-Partitur bearbeitet von Ferdinand Rebay.

*1. **Leonardo Leo:** „Son qual nave in ria procella", Rezitativ und Arie des Decio aus der Oper: „Zenobia in Palmira" 3

*2. **Leonardo Vinci:** „Navigante che non spera", Arie aus der Oper: „Il Medo" . 10

*3. **Riccardo Broschi:** „Qual guerriero in campo armato", Arie des Dario aus der Oper: „Idaspe" 16

*4. **Riccardo Broschi:** „Ombra fedele anch' io", Arie des Dario aus der Oper: „Idaspe" . 25

5. **Adolf Hasse:** „Per questo dolce amplesso", Arie des Arbace aus der Oper: „Artaserse" 33

*6. **Giuseppe Sellitti:** „Anche un misero arboscello", Arie des Mirteo aus der Oper: „Nitocri" 38

*7. **Geminiano Giacomelli:** „Se non ti moro a lato", Arie des Farnaspe aus der Oper: „Adriano in Siria" 45

*8. **Geminiano Giacomelli:** „Amor dover rispetto", Arie des Farnaspe aus der Oper: „Adriano in Siria" 52

*9. **Geminiano Giacomelli:** „Mancare Dio mi sento", Arie des Farnaspe aus der Oper: „Adriano in Siria" 61

10. **Adolf Hasse:** „Se al ciglio lusinghiero", Arie des Siroë aus der Oper: „Siroë" . 68

11. **Riccardo Broschi:** „In sen mi tace", Arie des Arbace, Einlage zu Adolf Hasses Oper: „Artaserse" 74

Seite

12. **Riccardo Broschi:** „Son qual nave ch'agitata", Arie des Arbace, Einlage zu Adolf Hasses Oper: „Artaserse" 78

13. **Nicolo Porpora:** „Or la nube procellosa", Arie des Arbace, Einlage zu Adolf Hasses Oper: „Artaserse" 89

14. **Attilio Ariosti:** „Fortunate passate mie pene", Arie des Arbace, Einlage zu Adolf Hasses Oper: „Artaserse" 95

15. **Nicolo Porpora:** „Dolci fresche aurette", Arie des Acis aus der Oper: „Polifeme" 100

16. **Nicolo Porpora:** „Alto Giove", Arie des Acis aus der Oper: „Polifeme" 105

*17. **Nicola Porpora:** „Le limpide onde", Arie des Achille aus der Oper: „Ifigenia" . . 111

18. **Nicolo Porpora:** „Dall amor più sventurato", Arie des Orfeo aus der Oper: „Orfeo" 118

19. **Carlo Broschi Farinelli:** „Ah! che non sono le parole", Rezitativ und Arie . . . 126

20. **Adolf Hasse:** „Pallido il sole", Arie des Artabano aus der Oper: „Artaserse" . . 132

*21. **Carlo Broschi Farinelli:** „Quell' usignolo", nach der Arie des Epitide aus Geminiano Giacomellis Oper: „Merope", mit hinzugefügter verzierter Singstimme und Kadenzen 140

*22. **Carlo Broschi Farinelli:** „Al dolor che vo sfogando", Rezitativ und Arie 153

*23. **Carlo Broschi Farinelli:** „Son qual nave ch'agitata", nach der Arie des Arbace, Einlage zu Adolf Hasses Oper: „Artaserse" von Riccardo Broschi, mit hinzugefügter verzierter Singstimme und Kadenzen 171

*24. **Carlo Broschi Farinelli:** „No sperar, non lusingarti", Arie der Sivene aus der Azione teatrale: „Le Cinesi" 188

*25. **Carlo Broschi Farinelli:** „Che chiedi? Che brami?", Arie der Nice, Einlage zu Nicolo Confortos Componimento drammatico: „La Danza" 201

II. Singstimmen.
(Fragmente.)

Seite

*26. **Nicolo Porpora:** „Bella diva“, Arie des Medoro aus der Serenata: „Angelica e Medoro“, Schluß des ersten Satzes . . . 207

*27. **Leonardo Vinci:** „Sento scherzar nel petto“, Terzett aus der Oper: „Il Medo“, Schluß des ersten Satzes 207

*28. **Pietro Torri:** „Fremano l' onde“, Arie des Nicomede aus der Oper: „Nicomede“, Passage des ersten Satzes 209

*29. **Pietro Torri:** „Vò che in mare del furore“, Arie des Nicomede aus der Oper: „Nicomede“, Schluß des zweiten Satzes . . . 209

*30. **Pietro Torri:** „Tra cupi vortici“, Arie des Edippo aus der Oper: „Edippo a Colono“, zwei Passagen des ersten Satzes 210

*31. **Nicolo Porpora:** „Destrier che alle armi usato“, Arie des Poro aus der Oper: „Poro“ 210

*32. **Riccardo Broschi:** „Incerto è il vostro core“, Arie des Epitide aus der Oper: „Merope“, zwei Passagen des ersten Satzes 212

*33. **Riccardo Broschi:** „Si traditor tu sei“, Arie des Epitide aus der Oper: „Merope“, Beginn des ersten Satzes 213

*34. **Geminiano Giacomelli:** „Quell' usignuolo che inamorato“, Arie des Epitide aus der Oper: „Merope“ 214

Seite

35. **Nicolo Porpora:** „Senti il fato“, Arie des Acis aus der Oper: „Polifeme“ 216

*36. **Nicolo Porpora:** „Del sol la bella foriera stella“, Arie des Giasone, Einlage zu Pietro Giuseppe Sandonis Pasticcio: „Issipile“, zwei Passagen aus dem ersten Satz 218

37. **Francesco Maria Veracini:** „Amor dover rispetto“, Arie des Farnaspe aus der Oper: „Adriano in Siria“ 218

38. **Adolf Hasse:** „Parto seguendo amore“, Arie des Orfeo, Einlage zu Nicolo Porporas Oper: „Orfeo“, zwei Passagen aus dem ersten Satz 221

39. **Adolf Hasse:** „Parto con l' alma“, Arie des Siroë aus der Oper: „Siroë“, Passage aus dem ersten Satz 222

*40. **Carlo Broschi Farinelli:** „Io sperai del porto insano“, Arie 223

*41. **Carlo Broschi Farinelli:** „Vuoi per sempre abbandonarmi“, Arie der Amaltea aus der Azione teatrale: „Il natal di Giove“ . . 225

*42. **Nicolo Conforto:** „Troverai se a me ti fidi“, Arie der Irene aus dem Componimento drammatico: „La Pesca“, zwei Passagen aus dem ersten Satz 227

Abkürzungen: V. = Vorlage, Ms. = Manuskript, D. = Druck.

Einleitung.

Es sind gerade zweihundert Jahre, da trat im Theater Aliberti zu Rom ein siebzehnjähriger Knabe als Primadonna auf und machte allabendlich mit seinem überlangen Atem und seinen endlosen Trillern die Kunst eines guten deutschen Trompeters zu schanden. Dieser Knabe wurde später der größte Sänger des 18. Jahrhunderts, dessen Ruhm bis heute die glänzendsten Sängernamen aller Zeit überstrahlt. Nachdem er in einem Aufstieg ohnegleichen Italien, Stadt für Stadt, sich erobert hatte und ihm kein Gesangskünstler der Welt, auch nicht Bernacchi, die Siegespalme mehr streitig machte, ging er nach England und trieb dort den großen Händel, der den Irrtum begangen hatte, die Kunst des Sängers nicht sich dienstbar zu machen, dem Ruine zu, während ganz England rief: „Ein Gott, ein Farinelli!" Bald darauf sperrten zwei wahnsinnige Könige zu Madrid den kaum Zweiunddreißigjährigen wie einen verzauberten Prinzen in einen goldenen Käfig, ließen ihn, einer Spieluhr gleich, dreiundzwanzig Jahre lang allabendlich einige Arien repetieren, fütterten ihn dafür mit Edelsteinen und gaben ihm Gewalt über die Geschicke ihres Landes. Als Greis, von einem dritten König als „Kapaun" verhöhnt und vertrieben, kehrte er in sein Geburtsland zurück und verträumte in seinem Palaste zu Bologna zwischen den Bildern und Schätzen der Vergangenheit seinen langen Lebensabend über der Frage, ob seine Stimme ihm wirklich das Glück geschenkt habe, das er ihr als Mensch geopfert hatte ...

Diese anscheinend eher einem Märchen als der geschichtlich beglaubigten Wirklichkeit entstammenden Schicksale des Sopranisten Carlo Broschi, genannt Farinelli, brachten mich einstmals auf den Gedanken, im Rahmen meiner alljährlichen Vorträge über Theorie und Geschichte der Gesangsmethodik an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst zu Wien gelegentlich jenes seltsame Konzert zu wiederholen, dessen Programm, wenigstens in den ersten zehn Jahren des Aufenthaltes des Sängers in Spanien, täglich aus den gleichen vier Arien bestand. Der Versuch, diese vier Arien aufzustöbern, um einen Einblick in die musikalischen und gesangstechnischen Mittel zu gewinnen, mit welchen Farinelli so außerordentliche, ans Wunderbare grenzende Wirkungen hervorbrachte, gelang erst nach mancherlei Umwegen über teilweise schwer erreichbare Literatur. Dabei machte ich aber in den Bibliotheken zu Bologna, Mailand, Neapel, Rom, Berlin, München, Brüssel und London, vor allem aber in Wien, manch glücklichen Fund. Während dieser Studien hatte sich mein Interesse und meine Neigung für die Persönlichkeit dieses großen Künstlers und edlen Menschen so vertieft und das gesammelte, zum großen Teil noch von niemand ausgenützte Material schien mir so wertvoll, daß ich beschloß, die Kunst und das Leben des Sängers in einer größeren Arbeit ausführlich zu behandeln. Die so gestellte Aufgabe lenkte mich aber wieder auf gleichfalls seit Jahren betriebene Studien über die eigenartige und vielumstrittene Erscheinung der Gesangskastraten zurück, deren berühmtester Repräsentant Farinelli ist. Um seine Leistungen verstehen und würdigen zu können, mußte auch das Wunder seiner Kehle, sein Stimmumfang von mehr als drei Oktaven erklärt und erörtert werden, der ihm die vollkommene Beherrschung der natürlichen Lage fast sämtlicher Stimmgattungen vom hohen Sopran und Alt bis zum Tenor und Bariton ermöglichte.

Es ist verwunderlich, daß das Problem des Gesangskastratentums trotz seiner durch mehr als anderthalb Jahrtausende währenden praktischen Beziehungen zu den wichtigsten Entwicklungsepochen der geistlichen und weltlichen Musik bisher weder in physiologischer und kultureller, noch in musikästhetischer und gesangstechnischer Hinsicht kaum einigermaßen in den wesentlichsten Belangen klargestellt wurde. Die Bedeutsamkeit dieses Gebietes sowohl für den Stimmphysiologen als für den Gesangskünstler stellte sich gerade mir, dem ehemaligen Mediziner und zugleich Theoretiker und Praktiker der Gesangslehre, zwingend vor Augen[1]), und so entstand der Entwurf einer, wie ich glaube, zum erstenmal auf quellenmäßiger und wissenschaftlicher Grundlage unternommenen Geschichte der Gesangskastraten. Von den letzten

[1]) Siehe meine Abhandlung über: „Die Eunuchenstimme und ihre künstlerische Verwendung" in der „Wiener Medizinischen Wochenschrift" Nr. 34 und 35, 1918; wieder abgedruckt im Jahresbericht 1918 bis 1919 der österreichischen Gesellschaft für experimentelle Phonetik zu Wien, und den unter dem gleichen Titel erstmalig alles diesbezügliche mir erreichbare Material behandelnden Abschnitt des ersten Textbandes des vorliegenden Werkes.

Wurzeln der Kultur, der Mythe und Sage, ausgehend, sollten die Bedingungen und die Entwicklung ihres künstlerischen und menschlichen Geschickes aufgezeigt werden, welches ja erst jetzt, mit dem schwindenden Glanze, der die letzten noch lebenden und wirkenden Sopranisten des Vatikans umschimmert, endgültig der Vergangenheit angehört.

Überlastung mit Tagesarbeit und anderen freiwillig und unfreiwillig übernommenen Berufspflichten, die durch den Weltkrieg eingetretene Katastrophe und ihre Folgen verzögerten leider die Herausgabe des eigentlich schon längst fast fertiggestellten Werkes. Trotzdem muß ich gestehen, daß es mich viel Überwindung kostete, in dem jetzigen, für die Veröffentlichung von größeren fachlichen Arbeiten so wenig günstigen Zeitpunkt, der Aufforderung meines Verlegers zu folgen, einstweilen wenigstens die erste Hälfte des Werkes in Druck zu geben und die Herausgabe der zweiten Hälfte wegen des größeren Umfanges und ihrer kostspieligeren Ausstattung mit Bildern und Notenbeispielen noch etwas hinauszuschieben. Da die zu behandelnden Stoffgebiete aber ohnehin von selbst eine Teilung als praktisch erscheinen ließen: in die getrennte Erörterung der in gewissem Sinne heiklen naturwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Probleme einerseits und der musikalischen und gesangstechnischen Materien anderseits, so konnte das hoffentlich nicht zu große Intervall zwischen dem Erscheinen der beiden Hälften kaum als Grund für das Zurückhalten des Ganzen gelten — da ließ ich's denn so sein.

Aus zufälligen technischen Gründen geht nun dem ersten Textband der erste Notenband zeitlich etwas voraus, so daß gerade die Persönlichkeit des Sängers, der eigentlich die Entstehung des ganzen Werkes veranlaßte, den Vortritt erhält. Dieser Band bildet ein Unikum für sich, den Versuch einer „Stimmbiographie": Die Darstellung der Entwicklung und der Leistungen der schönsten Stimme, die es je gegeben hat, vermittelst einer chronologischen Aneinanderreihung der charakteristischesten Stücke aus dem Repertoire Carlo Broschi Farinellis.

Aus der relativ kurzen Theaterlaufbahn des Sängers — sie dauerte kaum 17 Jahre, von 1721 bis 1737, — sind etwa fünfzig Opern, zwei Serenatas und ein Oratorium mit Namen, Zeit und Ort der Aufführung bekannt; diese Zahl könnte sich vielleicht noch um etwa 20 heute vergessene Werke erhöhen. Die hier getroffene Auswahl stützt sich auf meine Kenntnis von mehr als 130 von Farinelli gesungenen Arien; von mehr als 50 derselben sind Kopien der Partitur in meinem Besitz. Es waren mir die Partituren von 23 Opern ganz oder mindestens in den Hauptnummern Farinellis erreichbar. Hiezu kommen noch einige Kantaten und Arien sowie acht Originalkompositionen Farinellis, vorwiegend aus der spanischen Zeit. Dieses im Verhältnis zur Ferne der Zeit sehr reiche Material verteilt sich also glücklicherweise auf sämtliche Perioden der gesanglichen Tätigkeit des Künstlers von 1721 bis 1759.

Der Titel unseres Bandes „Farinellis berühmte Arien" hat mehr Berechtigung als etwa die Schmückung eines „Albums" mit einem Sängernamen von heutzutage. In früherer Zeit waren die Gesangsstücke viel mehr persönliches Eigentum des Sängers als jetzt. Damals schrieb der Komponist seine Opern meist im Auftrag eines bestimmten Theaters und wußte auch, welchen Künstlern die Hauptrollen zugeteilt werden sollten, so daß er bei seinen Schöpfungen der Eigenart des Talents, der Stimme und des Umfanges der Sänger von vornherein Rechnung tragen konnte. Außerdem betätigten sich die Sänger direkt als Mitarbeiter des Tonsetzers, indem sie nach damaligem Gebrauch die Arien mit selbsterfundenen Varianten und Kadenzen ausschmückten und dabei, wenn es galt, ihre besonderen Geschicklichkeiten ins rechte Licht zu setzen, auch vor wesentlichen musikalischen Umformungen eines Stückes nicht zurückscheuten. Deshalb war der Erfolg und die daraus oft auch für spätere Zeiten bleibende höhere Bewertung eines Werkes mit dem Namen des reproduzierenden Künstlers mit Recht enger verbunden als in unseren Tagen.

Wäre mein Werk als ganzes erschienen, so hätte der Hinweis auf die physiologischen Kapitel des ersten Textbandes und auf die für den zweiten Textband bestimmte Monographie über Farinelli genügt, diese Biographie in Beispielen auf ihre eigenen Füße zu stellen. Da die Umstände sich nun aber anders gestalteten, schien es doch nötig, schon hier die Geschichte dieser Stimme nicht nur in Musik, sondern auch in Worten zu erzählen. Das Naheliegendste, das ganze auf Farinelli bezügliche Material diesem Notenband einzufügen, war leider aus Gründen der Raumökonomie nicht tunlich. So blieb nichts anderes übrig, als eine solche Teilung des Stoffes vorzunehmen, daß hier in der Hauptsache vorerst die Geschichte der Kehle behandelt wird und die breiteren Schilderungen der äußeren Lebensumstände unseres Helden sowie des allgemeinen Einflusses seiner Tätigkeit auf das Kunstleben seiner Zeit einem späteren Bande vorbehalten bleiben. Selbstverständlich war aber hiebei schon im vorliegenden Teile die wenn auch nur flüchtige Andeutung der Lebensschicksale Farinellis nicht zu umgehen, wenn nicht ein bloßer klinisch-statistischer Bericht über die Stimmbandfunktionen des Herrn

C. B. Farinelli übrig bleiben sollte; der Künstler ist eben von seinem Instrument nicht zu trennen.

Der begreifliche Wunsch, diesen mit Liebe gesammelten Gesängen sofort Freunde und Sänger zu werben, ließ mich vielleicht einigemale schon bei der „Geschichte der Kehle" etwas ausführlicher werden; aber selbst Shylock hätte den Schnitt ins lebendige Fleisch nicht grausamer führen können, als ich es ohnehin tat: der vorläufige Verzicht auf einen Teil der quellenmäßigen Nachweise, auf die Wiedergabe von Originalstellen im Urtext, die Ausscheidung eingehender Analysen und gesangstheoretischer Erörterungen und die gelegentliche Beschränkung auf dürrste Referate und Daten —, und dabei bleibt dennoch der innere Vorwurf bewußter Inkonsequenz bestehen. Aber ich hoffe doch, später am rechten Ort das rechte Wort zu finden.

Nun nur noch einiges über die Bearbeitung dieser Arien. Wie sich schon aus dem Vorhergesagten ergibt, sind sämtliche in diesem Band enthaltenen Stücke entweder Erstveröffentlichungen nach der Handschrift oder erstmalige Neudrucke nach alten, seltenen Drucken. In den meisten Partituren, welche als Vorlage dienten, sind die in der Regel spärlichen dynamischen Vortragszeichen bloß für die begleitenden Instrumente angegeben und wurden daher bei den Klavierauszügen sinngemäß nur in die Klavierbegleitung übernommen. Eine Ergänzung derselben oder die Hinzufügung einer Tempobezeichnung geschah nur auf Grund offensichtlicher Analogien gewisser Stellen oder in zweifellosen Fällen flüchtiger Niederschrift und wurde dann jedesmal durch Einklammerung der Zeichen besonders ersichtlich gemacht. In der Singstimme finden sich in den Vorlagen Vortragszeichen überhaupt nur ganz ausnahmsweise, da es zu jener Zeit nicht schicklich galt, den Sängern von vornherein bestimmte Anweisungen für den Vortrag zu geben. Diese damals wegen der gründlicheren allgemein musikalischen Ausbildung der Sänger berechtigte Rücksicht auf die Selbständigkeit des Ausführenden ist allerdings heutzutage, besonders bei Werken aus entlegeneren Stilepochen, nicht am Platz. Die Singstimmen der meisten Arien wurden deshalb von mir mit Vortragszeichen versehen; nur auf die Einfügung von erleichternden Atemzeichen wurde prinzipiell verzichtet. Selbstverständlich sind diese Hinzufügungen in allen jenen Fällen, wo sie über die in der Klavierbegleitung verzeichneten Andeutungen des Originals hinausgehen, als bloße Vorschläge aufzufassen. Bei den wenigen Stücken, in welchen Vortragszeichen für die Singstimme aus den Partituren übernommen werden konnten, sind weitere Hinzufügungen meinerseits durch Einklammerung der Zeichen besonders kenntlich gemacht. Crescendozeichen kommen in unseren Partituren überhaupt nicht vor; ich habe trotzdem gelegentlich solche eingefügt und hielt mich hiebei an die Meinung Heinrich Kretzschmars[2]): „Als Richtschnur kann ihm (dem Ausführenden) dabei nur seine Bildung dienen und es wird unvermeidlich dabei immer auf einen Rest von Subjektivität hinauskommen. Aber ein Zuviel von moderner persönlicher Empfindung schadet immer noch weniger als das tote oder derbe mechanische Abspielen, als die ‚Kaltsinnigkeit', von der Quantz spricht. Selbst dem Crescendo möchten wir hiebei das Wort reden, obgleich es sich aus den in Frage kommenden Lehrbüchern nicht ganz klar nachweisen läßt. Für einzelne lange Töne, für kurze Passagen ist kein Zweifel; ob auch für längere Perioden, scheint heute nicht spruchreif. Vertritt man es auch für letzteren Fall, so berechtigt dazu die praktische Komposition der Zeit."

Verzierungen, Vorschläge (im Rezitativ auch Vorhalte), Triller usw. wurden an Stellen, wo eine offensichtliche Flüchtigkeit im Manuskript die Ergänzung forderte, ausnahmsweise auch an anderen Stellen sowohl in die Singstimmen als in die Begleitung eingezeichnet. Die stilgerechte Ausführung der Vorschläge ist ein ganz besonderes wichtiges Kapitel. Die zu Farinellis Zeit giltigen Grundgesetze über die Ausführung derselben bestehen im Wesentlichen darin, daß zunächst die sie anzeigenden kleinen Achtel- oder Sechzehntelnötchen als kurze Vorschläge gedacht waren, bei der bald eintretenden Differenzierung der Vorschlagsarten wurde dann die Vorschrift herrschend, daß bei zweiteiligen Notenwerten die Hälfte, bei dreiteiligen (punktierten) Notenwerten zwei Drittel den Vorschlagsnoten zuzuweisen seien. So viele wertvolle Aufschlüsse und Anweisungen wir auch auf diesem Gebiete den älteren und neueren Theoretikern verdanken[3]), so kommt es gerade bei der Entscheidung über die Wiedergabe mancher besonders charakteristischen Stelle doch immer wieder auf den Geschmack und die Einfühlung des Interpreten in die Ausdrucksweise der betreffenden Musikepoche an; dies trifft am allermeisten für Gesangswerke zu, bei welchen die Freiheit in der Ausführung der Ver-

[2]) Heinrich Kretzschmar: Bemerkungen über den Vortrag älterer Musik. (Gesammelte Aufsätze, II., Leipzig 1911, S. 111.)

[3]) Die eingehendste zusammenfassende Orientierung über die dramatische Theorie und Praxis der Vorschläge bieten: Hugo Goldschmidt: Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Charlottenburg 1907. I., S. 101 bis 115; Adolf Beyschlag: Die Ornamentik der Musik. Leipzig 1908. S. 103—175; Robert Lach: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913. Siehe das betreffende ausführliche Sachregister S. 725 ff.

zierungen und besonders der Vorschläge von jeher am größten war. Da häufig die für die Vorschläge angegebenen Notenwerte gänzlich regellos oder regelwidrig hingeschrieben sind, kann auch das Prinzip, sich an die vorgezeichneten Notenwerte zu halten, nicht immer zur Geltung kommen. Auch der schon erwähnte Brauch der Sänger, bei der Wiederholung eines Motivs womöglich jedesmal eine neue Variante zu bringen, war die Quelle unaufhörlicher Abweichungen von der starren Regel und selbst die harmonisch anfechtbarsten Improvisationen bestanden zu Recht, wenn des Sängers Vortrag dem Hörer das bewußte Überschreiten der betreffenden Vorschriften als besondere Feinheit oder Kühnheit des Ausdrucks plausibel zu machen vermochte. Auch in den vorliegenden Arien finden sich zahlreiche Beispiele für die weitgehende Freiheit und Abwechslung in der Ausführung der Vorschläge. Besonders interessant sind in dieser Hinsicht beispielsweise die sorgfältigen Anweisungen Riccardo Broschis, der im ersten Satz der Arie 11 bei der Wiederholung eines gewissen Motivs jedesmal eine neue, genau bemessene Änderung des Notenwertes der Vorschläge angibt, ohne hiebei die geringste Rücksicht auf harmonische Differenzen mit der Begleitung zu nehmen. Von dem lockenden Unternehmen, Kadenzen und Varianten für das Da capo der Arien zu geben, wurde abgesehen, da selbst bei Stücken, wo gelegentlich derlei bei der Eigenart einer bestimmten Sängerin praktisch glückte, die Gefahr, einer suggestiven, viele Male versagenden Schablone Vorschub zu leisten, größer schien als die vielleicht daraus zu gewinnende Anregung.

Die teilweise vom heutigen Gebrauch abweichende Orthographie der italienischen Texte wurde auf Rat Professor Eduard Traversas nur in unklaren Fällen beibehalten; dem genannten ausgezeichneten Fachmanne verdanke ich auch manchen wertvollen Wink bei der deutschen Übersetzung, die dem Bilde der dem Originaltext angepaßten musikalischen Phrase möglichst nahe bleiben sollte, was natürlich nicht immer in Schönheit geschehen konnte.

Ob diese Arien heute noch als „schön" gelten können?

Gewiß ist, daß man sie schön singen kann! Ich erinnere wieder an ein Wort Kretzschmars[4]): „Dabei brauchen wir uns um den ästhetischen Wert der alten Werke nicht zu viel Sorge zu machen. Man malt heute auch keine Märtyrerbilder mehr, aber man stellt die alten in Galerien auf." Ich möchte aber von einer nicht geringen Zahl der Arien Farinellis behaupten, daß sie nicht nur als bloße Raritäten, sondern als Konzertstücke von Rang gelten können. Es sind in den letzten Jahrzehnten ernste Versuche gemacht worden, Werke älterer Stilperioden dem blutarmen und stagnierenden Repertoire unserer Gesangskonzerte einzuverleiben. Freilich geht dies nicht ohne Probieren und Experimentieren ab. Außerdem fehlt es aber noch vielfach an praktisch verwendbarer, über die allerbekannteste Auslese hinausgehender Literatur für das Studium und den Konzertgebrauch; gerade das Schlagwort von der Pflege der Klassiker erschlägt hiebei noch heute viel zu viele klassische Werke. Denn der Historiker begnügt sich gewöhnlich damit, eine Partitur herauszugeben, der Verleger wiederum befreundet sich mit dem Gedanken, Klavierauszüge anfertigen zu lassen, nur dann, wenn die Werke leicht ausführbar sind; daher selbst Prachtstücke unter den Mozartschen Konzertarien und aus den Kantaten Beethovens wegen der fehlenden Bearbeitungen noch heute breiteren Kreisen kaum zugänglich sind.

Wir hoffen, mit vorliegendem Bande doch wieder einen kleinen Schacht zu Schätzen vergangener Kunst eröffnet zu haben, aus dem noch ein leises Klingen herüberdringt von der Herrlichkeit und Vergänglichkeit einer Menschenstimme.

Die verschiedenen Stimmlagen der durchwegs im Original wiedergegebenen Arien und ihr Text weisen schon auf die Vorteile einer Verteilung derselben unter die entsprechenden Stimmgattungen hin. Da aber die meisten dieser harmonisch vorwiegend einfach gebauten Stücke mühelos zu transponieren sind, so stehen jedem Sänger gewiß mindestens zwei Drittel der Arien zur Auswahl offen.

Zum Schlusse sei allen Herren Bibliothekaren der oben genannten Musiksammlungen, deren Unterstützung ich viel Wissen und Zeitersparnis verdanke, in erster Linie der Wiener Bibliotheken, dem ehemaligen Leiter der Musikabteilung der heutigen Wiener Nationalbibliothek Prof. Dr. Robert Lach, sowie den Hausbibliothekaren der Musikakademie Dr. Gustav Donath und Dr. Kurt Rotter, vor allem aber meinen stets hilfsbereiten Freunden Regierungsrat Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski und Prof. Ferdinand Rebay, dem Verfasser sämtlicher Klavierauszüge, der herzlichste Dank für alle ihre Mühe gesagt.

Franz Haböck.

Wien, im November 1921.

[4]) Heinrich Kretzschmar: Zweck, Entwicklung und Zukunftsaufgabe der Musiktheorie. (Gesammelte Aufsätze, II., S. 342.)

A. Das Leben und die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli.

I. Italien, 1705—1734.

Carlo Broschi Farinelli wurde nach Sacchi[1]) am 24. Jänner, nach Florimo[2]), welchem sich Riemann[3]) anschließt, am 24. Juni des Jahres 1705 als der zweite Sohn des Salvatore Brosco und der Caterina Barese aus Neapel zu Andria geboren, einer nahe dem Hafen Barletta im Gebiete von Bari in Apulien gelegenen Stadt, die einst als Lieblingssitz des Hohenstaufen-Kaisers Friedrich II., der dort auch seine zweite und dritte Gemahlin bestatten ließ, berühmt war. Die bei verschiedenen Autoren, z. B. Burney[4]) vorkommende Angabe, Farinelli sei ein Neapolitaner, besagt bloß, daß er aus dem Königreich Neapel stamme, zu welchem auch Apulien gehörte; naque nel Regno di Napoli, heißt es auch bei Mancini[5]). Wann Farinellis Eltern nach der Hauptstadt übersiedelten, läßt sich nicht genau feststellen, zweifellos geschah es aber schon wenige Jahre nach seiner Geburt. Carlo hatte zwei Geschwister, einen älteren Bruder Riccardo und eine jüngere Schwester Dorothea. Die Familie war arm, aber von Adel. Sacchi versichert, er habe selbst[6]) bei Farinelli die Urkunden von dessen edler Abstammung eingesehen, welche König Ferdinand VI. von Spanien aus Neapel kommen ließ, als er dem Sänger das Kreuz des Ordens von Calatrava zugedacht hatte, das nur Adeligen verliehen werden konnte. Burney[7]), Fétis[8]), Florimo[2]) und andere verzeichnen aber auch die Version, Salvatore Brosco oder Broschi sei ein Müller oder Mehlverkäufer gewesen und Carlos späterer Beiname Farinelli stamme von Farina = Mehl. Burney meint aber, nachdem sein Vater ihn in den Anfangsgründen der Musik unterrichten konnte und sein Bruder ein hervorragender Komponist war, scheine es wohl, daß sich seine Vorfahren nicht mit dem Geklapper der Mühle begnügten ...; sicher wären die neapolitanischen Heraldiker eifrig und klug genug gewesen, seine Abkunft von einem alten und vornehmen Geschlechte herzuleiten[9]).

Sacchi erzählt, Carlo sei durch seine innigen Beziehungen zu drei Brüdern aus der sehr angesehenen Familie Farina[10]), welche große Kenner und Liebhaber der Musik und seine ersten künstlerischen Protektoren waren, zu diesem Namen gekommen, der ihm dann lebenslang blieb. Auch die Annahme Groves[11]), daß Carlo sich einfach den Namen seines Onkels, des damals berühmten Komponisten und Kapellmeisters Jean Baptiste Farinelli beilegte, ist nicht unplausibel. Fétis vermutet, daß dieser Onkel den Namen von derselben Familie Farinelli erhielt, die ihn vielleicht früher ebenso gewissermaßen adoptiert hatte, wie später Carlo. Übrigens ist die Behauptung Burneys[12]) und Riccis[13]), daß Carlo sich immer Farinelli unterschrieben habe, irrig. Derselbe schrieb meist: Carlo Broscho Farinello. Sowohl auf dem Widmungsblatt der sechs Arien, die er an die Kaiserin Maria Theresia sandte, auf verschiedenen Musikalien, Briefen,

[1]) Giovenale Sacchi: Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi, Vinegia 1784, S. 7.
[2]) Francesco Florimo: La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii etc., 2. Edizione, Napoli 1882.
[3]) Hugo Riemann: Musiklexikon, 7. Aufl.
[4]) Carl Burney: Tagebuch meiner musikalischen Reise durch Frankreich und Italien usw. I.
[5]) Giambattista Mancini: Reflessioni pratiche sul canto figurato. S. 152.
[6]) Sacchi, S. 26.
[7]) Carl Burney: A General History of the Science and Practice of Music etc., IV., S. 379, Anmerkung (t).
[8]) Fr. J. Fétis: Biographie universelle des Musiciens.
[9]) Burney: Hist., IV., S. 379. Anm.
[10]) Sacchi nennt sie illustri togati.
[11]) Grove: Dictionary of Music and Musicians.
[12]) Burney: Tagebuch.
[13]) Corrado Ricci: Burney, Casanova e Farinelli in Bologna, Mailand 1890, Ricordi e Lucca.

als auch in seinem von Ricci[14]) veröffentlichten Testament finden wir Farinello. Auch viele Zeitgenossen, z. B. Quantz, gebrauchen diese Form. Vernon Lee[15]) sagt, die Engländer waren es, die Farinelli statt Farinello sagten. Jedenfalls hat die Nachwelt schließlich den Namen in dieser Form übernommen[16]). Auch der Name Broscho ohne Zusatz findet sich gelegentlich.

Die Biographie des Onkels Jean Baptiste Farinelli ist ein Beleg für die besondere musikalische Begabung und auch für die Lebensgewandtheit der Familie Broschi. Derselbe ist im Jänner 1655 zu Grenoble geboren, war um 1680 Konzertmeister zu Hannover, hatte 1691 bis 1695 die gleiche Stellung in der Hofkapelle zu Osnabrück, von wo er wieder nach Hannover zurückkehrte. Auf einer Kunstreise erhielt er in Kopenhagen den dänischen Adel. Als Georg I. von Hannover König von England geworden war, sandte er den offenbar sehr verwendbaren Mann als Ministerresidenten nach Venedig. J. B. Farinelli starb 1720. Außer Konzerten für Flöte und Bühnenmusik schrieb er sogenannte Folies d'Espagne, Variationen über eine der Sarabande ähnliche Tanzform, deren Thema man in England Farinellis Ground nannte, weil man ihn — irrigerweise[17]) — für den Erfinder dieser Kompositionsweise hielt. Jean Baptistes Bruder Michael Farinelli, geboren im Mai 1649, war Geigenvirtuose und konzertierte 1668 in Lissabon, 1672 in Paris, 1675 bis 1679 am englischen Hof.

Über persönliche Beziehungen zwischen Carlo Broschi und diesen beiden Onkeln wissen wir nichts näheres. Jedenfalls war ihm das Glück einer gut musikalischen Kinderstube beschieden. Nach den Berichten von Burney, Sacchi und Fétis erhielt er gleich seinem Bruder Riccardo den ersten Musikunterricht von seinem Vater. Gerber[18]), Mendel und Reißmann[19]) und Florimo[20]) bezeichnen hingegen Riccardo als Carlos ersten Lehrer, der ihn in den Anfangsgründen der Musiktheorie, dem sogenannten solfeggio non cantato, im Takt und im Cembalospiel unterwies.

Wir geben gleich hier die wichtigsten biographischen Daten über Riccardo Broschi[21]). Ort und Datum seiner Geburt sind nicht feststellbar; in Berücksichtigung der über Carlo bekannten Daten wurde er wahrscheinlich[22]) wie dieser zu Andria, und zwar im Jahre 1701 geboren[23]). Er war ein Schüler Durantes[24]) am Conservatorio di Loreto zu Neapel und brachte es als Komponist zu Ruf und Ansehen. Im Herbst des Jahres 1725 wurde im Theater ai Fiorentini zu Neapel eine Farce (ein Nachspiel) La Vecchia Sorda, Text von Bernardo Saldumene, Musik von Riccardo Broschi[25]), aufgeführt, die einen guten Erfolg hatte. Von da an begann er für verschiedene Theater Italiens zu schreiben. Vom Jahre 1728 bis 1734 begleitete Riccardo seinen Bruder auf vielen Kunstfahrten durch Italien und schrieb eine Anzahl Paraderollen und auch verschiedene Einzelarien für diesen. Den ersten großen Erfolg errang er 1728 zu Rom mit der Oper L'Isola d'Alcinea, 1730 folgte Idaspe zu Venedig, 1731 Ezio, 1732 Merope, die beiden letzteren zu Turin erstmalig aufgeführt[26]). In allen diesen Werken sang sein Bruder Carlo die Hauptpartien und verhalf denselben durch seine Kunst zu ungewöhnlichen Erfolgen. Im Jahre 1730 wurde er zugleich mit Carlo zum Mitglied der Academia dei Filarmonici di Bologna ernannt[27]). Ob er Carlo auch auf einige Zeit nach London folgte, läßt sich nicht feststellen; für eine solche Annahme spräche die Tatsache, daß Riccardo für das Debut Farinellis zu London einige wertvolle Einlagen zu Hasses Artaserse lieferte, darunter die den Triumph des Bruders entscheidende Arie Son qual nave[28]).

---

[14]) Ricci: S. 25 ff., gibt die wesentlichen Teile des Testaments wieder, welche von dem Musikgelehrten und Advokaten Leonida Busi dem Original entnommen wurden, das im Archivio notarile zu Bologna aufbewahrt ist.

[15]) Vernon Lee: Studies of the eighteenth Century in Italy, II. Ed., Illustrated 1907, S. 172.

[16]) Auch auf der Mehrzahl der uns bekannt gewordenen Bilder heißt es: Carlo Broschi detto Farinelli.

[17]) Näheres hierüber u. a. bei Riemann, Musiklexikon, 7. Aufl., Artikel „Folia". Zu J. B. Farinellis Biographie vergleiche auch Friedr. Chysander: Händel, I.

[18]) Gerber: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler 1790.

[19]) Mendel und Reißmann: Musikalisches Konversationslexikon.

[20]) Florimo, III., S. 455.

[21]) Florimo nennt ihn IV., 44: Riccardo Broschi detto Farinello.

[22]) In der Cronistoria Dei Teatri di Modena del 1539 al 1871, del Maestro Allessandro Gandini etc., Modena 1873 heißt es I., S. 282, Anm. 1): „non e certissimo, che Carlo fosse suo fratello", es sei nicht unbedingt sicher, daß Carlo sein Bruder gewesen sei; Gründe für diesen Zweifel sind aber weiter nicht angegeben.

[23]) Florimo, II., 324.

[24]) Florimo, II., 302.

[25]) Florimo, IV., 44.

[26]) Siehe S. XXI.

[27]) Serie chronologica de' principi dell' Accademia dei Filarmonici di Bologna.

[28]) Siehe S. XXIX.

Die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindliche Partitur einer dreiaktigen Oper Riccardo Broschis, Anagilda, trägt am Schlusse die Jahreszahl 1735. Weitere Daten über dieses musikalisch nur in wenigen Nummern ansprechende Werk waren nicht auffindbar.

Ab November 1736 war Riccardo mit einem Gehalt von 1200 Gulden als compositore di musica am württembergischen Hofe angestellt. Diese Stellung war aber nur von kurzer Dauer, da es sofort nach dem am 27. März 1637 erfolgten Tode des Herzogs Karl Alexander zur Auflösung der italienischen Operntruppe kam und ab 1. April allen gekündigt wurde[29]). Später stand er im Dienste des Herzogs Alexander von Wittenberg und kam endlich durch indirekte oder direkte — Sacchi[30]) sagt ohne — Vermittlung[31]) seines Bruders nach Spanien, wo er unter König Ferdinand VI (1746 bis 1759) das Amt eines Kommissärs für Krieg und Marine bekleidete und 1756 starb[32]).

Orloff[33]) urteilt über den Komponisten: „Riccardos Stil ist kräftig und wohlberechnet, edel ohne Schwulst, hehr und gehalten, nicht so großartig wie Leo und Jomelli, nicht so tief und rein wie Feo, aber von zartestem Ausdruck." Wir werden uns gelegentlich noch des näheren mit interessanten Proben seines Schaffens zu beschäftigen haben.

Bei Carlo Broschi zeigte sich bereits in früher Jugend eine vielversprechende Stimme. Diese wurde für den Knaben schon im siebenten Lebensjahr zum Schicksal, indem bereits damals jene Operation an ihm vollzogen wurde, welche ihn unwiderruflich für die Sängerlaufbahn bestimmte. Natürlich mußte zur Deckung gegen das gesetzliche Verbot und die üble Nachrede auch hier ein besonderes Märchen zum Vorwand für das Geschehnis dienen: als Carlo einmal in seiner kindlichen Lebhaftigkeit auf ein Pferd springen wollte, stürzte er herab und verletzte sich derart, daß die Erhaltung seines Lebens nur durch die Kastration möglich war; auch eine Verwundung an der Stirne trug er damals davon. Sacchi versichert ausdrücklich, daß dieser Sachverhalt in denselben Dokumenten, die Farinellis edle Geburt bestätigten, zu ersehen sei und wendet sich gegen den Verdacht, die Operation sei wegen Carlos schöner Stimme gemacht worden[34]). Dieser zu jener Zeit typische „Unfall", welcher so vielen Vätern in Italien ermöglichte, ungestraft musikalisch viel versprechende Knaben dem Kastratenberuf zuzuführen, beweist, wie Fétis hervorhebt, gar nichts gegen Farinellis vornehme Abkunft —, was sollten sich bei einem armen Adeligen mehr Skrupel als bei andern Leuten gegen eine Laufbahn erheben, die nicht nur großen materiellen Gewinn, sondern auch reiche Ehren versprach! Die meisten Autoren nehmen auch in unserem Falle trotz der beschönigenden Versicherungen Sacchis ohneweiters die spekulative Absicht der Eltern an, zum Beispiel auch Bo-

---

[29]) Josef Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hof 1891, II., S. 1 bis 4.

[30]) Sacchi, S. 21.

[31]) U. a. Vernon Lee.

[32]) Außer den schon genannten Werken Riccardo Broschis sind noch nachweisbar:

Lucilla e Tirsi, Cantata a due di Riccardo Broschi, Wiener Nationalbibliothek, Musikabteilung als 16. (letztes) Stück in ms. 17568. Die beiden Singstimmen sind ziemlich mit den gleichen Schwierigkeiten bedacht, aber weder in den Arien noch in dem mit Trillos gezierten Duo vor interessantere Aufgaben gestellt.

Care luci del Sigr. Riccardo Broschi, laut Vermerk für Farinelli komponiert, Preußische Staatsbibliothek, Berlin, Mus. pract. ms. 115 f. Eine getragene wohlklingende Arie, Largo c D-Dur, Umfang $\overline{d}$—$\overline{\overline{e}}$.

Serbami o cara gli affetti tuoi, del Sigr. Riccardo Broschi, ebenfalls laut Vermerk für Farinelli bestimmt. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Mus. pract. ms. 115 g. Eine flüssig kolorierte Arie mit Trillos, Allegro c A-Dur.

Aprimi o cara il petto, aria con violini e basso del Riccardo Broschi, Archivio del Real Conservatorio di Napoli ms. Ein längeres Stück, Andante c, B-Dur, Umfang $\overline{d}$—$\overline{\overline{g}}$, in Riccardos Manier graziös und geschickt für den Sänger eingerichtet, von mittlerer Schwierigkeit mit gefälligen, fünftaktigen Passagen. Eine Stelle mit Trillern erinnert an Farinellis Bearbeitung der Arie Quell usignolo siehe Nr. 12, aus Gem. Giacomellis Merope und an ähnliche Ausschmückungen bei Händel.

Sia fido amoroso, aria con violini e basso del Riccardo Broschi, Archivio del Real Conservatorio di Napoli ms. In der Handschrift sind die Worte: „del Farinello" gestrichen und dazu geschrieben: „del Riccardo Broschi", also eine Korrektur, aus welcher wir schließen dürfen, daß die Arie ursprünglich als von Farinelli gesungen bezeichnet war, dann aber der Komponist derselben genannt werden sollte. Das Stück, ein Andante c G-Dur, Umfang d—$\overline{\overline{g}}$, ist etwas kürzer als die vorhergehende Arie, jedoch schwerer und effektvoller als diese, ohne aber über die Schablone hinauszugehen; eine Passage von 7 Takten bietet eine größere Steigerung durch Trillos und Triller.

[33]) Greg. Orloff: Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik etc.

[34]) Sacchi, S. 7 f.: . . . „che egli non fu sottoposto al taglio nella puerila per conservare la mollezza della voce, e cosi venderla a maggior prezzo; ma bensi per conservare la vita in un grave pericolo corso per la sua fanciullesca vivacità, saltando sogra um cavallo, onde cadde, e fu anche offeso nella fronte."

cous[35]), der Farinellis Leben — übrigens nicht sehr genau — auf Grund der Angaben von dessen Neffen Matteo Pisani erzählt. Die Familie scheint also wohl gewußt zu haben, welche Bewandtnis es mit dem „Unfall" hatte[36]).

Es scheint, daß Carlo Broschi sehr jung, wahrscheinlich mit acht oder neun Jahren, zu Neapel in die Schule Nicola Porporas eintrat. Dieser frühe Beginn der ernsten künstlerischen Ausbildung war bei Kastraten gewöhnlich und bedeutete einen grundlegenden Vorzug für die Entwicklung ihres Talents gegenüber den anderen Sängern, die meist erst zu einem viel späteren Zeitpunkt der Führung eines Meisters teilhaftig wurden. Porpora hatte sich schon damals einen guten Namen als Komponist, besonders aber als Gesangslehrer erworben. Nun ward ihm das Glück zuteil, beinahe zu Beginn seiner Lehrerkarriere gleich mehrere Begabungen allerersten Ranges in seine Hand zu bekommen, die drei jungen Kastraten Antonio Uberti, später nach seinem Lehrer Porporino genannt — geboren 1697 zu Verona, deutscher Abstammung, gestorben 1783 als preußischer Kammersänger zu Berlin — Gaetano Majorano, berühmt unter dem Namen Caffarelli — geboren 1703 zu Bari in Apulien, gestorben 1783 als Herzog von S. Durato zu Neapel — und Carlo Broschi Farinelli. Die außerordentliche Laufbahn dieses glänzendsten Dreigestirns am Sängerhimmel brachte Porpora frühzeitig den Ruf des ersten Gesangslehrers seiner Zeit, welchen Rang ihm später nur der Bologneser Antonio Bernacchi streitig zu machen vermochte. Porporas Lehrweise und ihre Erfolge werden in einem späteren Abschnitte dieses Werkes eingehende Darstellung finden; hier beschäftigen uns nur die Beziehungen des Meisters zu Farinelli. Arteaga[37]) und Fétis[38]) nennen neben Porpora auch Alessandro Scarlatti als Farinellis Lehrer, aber Sacchi weiß nur von alter Freundschaft zu dessen Sohne Domenico, dem großen Klavierspieler, zu erzählen, und es findet sich nirgends ein Nachweis, daß Farinelli etwa gleichzeitig Schüler an einem der Konservatorien von Neapel gewesen wäre. Jedenfalls macht niemand Porpora das Hauptverdienst an der Ausbildung Farinellis streitig; das Verhältnis der beiden wurde während der Lehrzeit und noch lange darüber hinaus als ein sehr freundschaftliches, beinahe unzertrennliches betrachtet[39]). Farinelli bewahrte seinem Meister auch in späteren Jahren unverändert seine Dankbarkeit; „er half ihm in London, Wien und Neapel mit Geld aus, doch liebte er nicht, ihn in der Nähe zu haben wegen seiner unvorsichtigen und heftigen Redeweise", berichtet Sacchi.

Farinellis Stimme entwickelte sich unter seines Meisters Leitung immer herrlicher und erregte bald in privaten Kreisen Neapels Aufsehen. Besonders im Hause der kunstliebenden Brüder Farina steigerte sich das Interesse an seinem Talent zur innigsten Familiarität und zu aktiver Förderung der ersten Schritte seiner künstlerischen Laufbahn. Zum Zeichen seiner Dankbarkeit ließ er sich auch zuerst in ihrem Hause vor den berühmtesten Professoren Neapels und den vornehmsten Musikliebhabern hören[40]).

Um Farinellis Aufstieg haben sich mannigfaltige Legenden gebildet, deren wahrer Kern aber einzig nur das immer mächtiger wirkende Wunder seiner Stimme ist. Die Angabe mehrerer Autoren, Farinelli sei schon mit fünfzehn Jahren öffentlich aufgetreten, dürfte sich hauptsächlich auf den Bericht Sacchis stützen, den Ferrari[41]) wohl bloß wiederholt; hienach hätte der damals achtzehnjährige Metastasio zu Ehren der Ankunft des Conte di Scortemback, eines Neffen des Vizekönigs von Neapel, und im Auftrage des diesem befreundeten D. Antonio Caracciolo, Fürsten von Tonella, die Operndichtung Angelica e Medoro geschaffen und Farinelli in derselben zum ersten Male gesungen.

Zum Verständnis des Folgenden scheint es nicht überflüssig, an die hohe Wertschätzung

---

[35]) Bocous Joseph, in Italien Bocucci genannt, musikalischer Schriftsteller, geboren 30. Oktober 1772 zu Barcelona, gestorben zirka 1835 in Florenz.
In Michaud: Biographie universelle ancienne et moderne.

[36]) Merkwürdigerweise hat Professor Dr. Conrad Rieger in seinem Buche: „Die Kastration in rechtlicher, sozialer und vitaler Hinsicht", Jena 1900, sich veranlaßt gefunden, die Tatsache der Kastration Farinellis überhaupt anzuzweifeln. Seine Zweifel stützen sich (S. 88) darauf, daß er außer in der Biographie universelle und in Voltaires Candide Cap. XII, nirgends Andeutungen hierüber habe finden können, und daß Farinelli, vielleicht von der Natur mit einer besonders hohen Stimme begabt, aus spekulativen Gründen sich als Kastraten ausgegeben habe. Diese Zweifel erledigen sich wohl durch den Hinweis auf die in der vorliegenden Arbeit angeführten Quellen. Die Vermutung einer Stimmanomalie hätte auch wenig Stütze, da die sogenannten „Eunuchen-ähnlichen" Stimmen ihrer Qualifikation nach selten normale stimmliche Leistungen, gewiß aber nicht diejenigen Farinellis, des anerkannten Ideals aller Stimmvollkommenheit, erreichten. Ausführliches über diese stimmphysiologischen Probleme siehe im II. Band dieses Werkes, Kap.: Über die Eunuchenstimme und ihre künstlerische Verwendung.

[37]) Stephan Arteaga: Geschichte der italienischen Oper etc., 2. Teil, S. 34.

[38]) Fétis: Curiosités historiques de la musique. S. 380.

[39]) John Hawkins: A General History of the Science and Practice of Music etc., V., S. 319.

[40]) Florimo, II., S. 450.

[41]) Paolo Em. Ferrari: Spettacoli Drammatico-Musicali e Coreografici in Parma etc. 1884. S. 70.

Metastasios zumal bei seinen italienischen Zeitgenossen zu erinnern, die dem heutigen Leser, besonders dem deutschen, ziemlich unbekannt sein dürfte. Kretzschmar gedenkt in seiner Geschichte der Oper, S. 159, mit Recht des Umstandes, daß Metastasios Name in italienischen Literaturgeschichten und Theaterchroniken allen Ernstes neben den Homers gestellt wurde, daß seine Landsleute ihn für einen der größten Dichter aller Zeiten hielten und noch im Jahre 1898 seinen zweihundertjährigen Geburtstag mit der größten Feierlichkeit im ganzen Lande begingen.

Sollte Sacchis Behauptung eines ersten öffentlichen Auftretens Farinellis im 15. Lebensjahre zu Neapel auch richtig sein, so ist doch jedenfalls die Angabe hinsichtlich des genannten Werkes unzutreffend, da feststeht, da Metastasio, 1698 zu Rom geboren, zwar 1716 am Hofe zu Neapel mit großem Aufsehen als Improvisator auftrat, seine Dichtung „Angelica und Medoro" aber erst 1722 zu Neapel schuf, wohin er erst 1721 aus Rom, seinen dortigen Gläubigern entfliehend, übersiedelt war. Erst in dieser Zeit trat der Dichter, vermutlich von seiner Freundin, der berühmten Sängerin Marianna Bulgarelli, genannt Romanina, eingeführt, in Beziehungen zu Porpora, der ihn auch im Gesang unterwies und „Angelica und Medoro" vertonte[42]).

Farinellis Äußerung zu Burney[43]), „daß Metastasio und er Zwillinge in der Gunst des Publikums wären, die zu gleicher Zeit in der Welt auftraten, indem er in der ersten Oper dieses Dichters sang", ist daher nur insofern richtig, als dieses Debut das erste gemeinsame für Dichter und Sänger war, wenn auch beide schon vorher in der Öffentlichkeit aufgetreten waren. Auch Metastasio hielt die Erinnerung hieran in einem Sonett fest, das er Farinelli als Widmung mit dem Drama Nitteti nach Spanien sandte:

Apresero gemelli a sciorre il volo
La tua voce in Parnasso e il mio pensiere.

Die beiden Freunde hielten lebenslang an dieser Zwillingsbruderschaft fest, deren Aufrichtigkeit und Herzlichkeit sich besonders aus ihrem Briefwechsel (1747 bis 1780) erweist.

Es scheint aber, daß Farinelli überhaupt die Bühne nicht in Neapel, sondern in Rom zum ersten Male betrat, und zwar 1721 in einer Frauenrolle der Oper „Eomene" seines Meisters Porpora. Auch über dieses Debut sind die Berichte ungenau und widersprechend. Bocous[44]) sagt: „Mit 17 Jahren trat er zuerst in Rom auf, und zwar als Primadonna[44a]) im Theater Aliberti." Burney[45]), der sein Wissen hierüber wohl Farinelli selbst und Padre Martini gelegentlich seines Besuches in Bologna 1770 verdankt, erzählt: „Mit siebzehn Jahren kam Farinelli nach Rom. Hier war, so lange die damalige Oper im Gange war, alle Abend ein Wettstreit zwischen ihm und einem berühmten Trompeter, der ihm eine Arie mit seinem Instrument begleitete. Dieser Streit schien anfangs freundschaftlich und bloß scherzhaft, bis die Zuschauer anfingen, Teil daran zu nehmen und sich auf die eine oder andere Seite zu schlagen. Nachdem sie verschiedene Male Noten ausgehalten hatten, worin jeder die Kraft seiner Lunge zeigte und es dem andern an glänzender Fertigkeit und Stärke zuvor zu tun suchte, kriegten beide zusammen eine haltende Note und einen Doppeltriller in der Terz, welche sie so lang fortschlugen, unterdeß daß die Zuhörer ängstlich auf den Ausgang warteten, daß beide erschöpft zu sein schienen, — der Trompeter, der ganz atemlos war, gab ihn auch in der Tat auf und dachte, daß sein Nebenbuhler ebenso ermüdet sein würde, als er selbst war, und daß der Sieg unentschieden wäre: als Farinelli, mit einer lächelnden Miene, um ihm zu zeigen, daß er bisher nur mit ihm gespaßt habe, auf einmal, in eben dem Atemzuge, mit neuer Stärke ausbrach und nicht nur die Note schwellend aushielt und trillerte, sondern auch sich in die schnellsten und schwersten Läufe einließ, wobei er bloß durch das Zujauchzen der Zuschauer zum Stillschweigen gebracht wurde."

---

[42]) An dieser Tatsache ändert der Vermerk beim Titel der handschriftlichen Partitur des Werkes im britischen Museum zu London „7. Agosto 1720" nichts; auch das dort folgende Personenverzeichnis ist zweifellos apokryph: Signora Marianna, Gizziello, Broscho, Romanina, Marchesina. Siehe hierüber noch später. — Aus der Licenza, die dem 2. Akt folgt, ergibt sich auch klar, daß diese Oper keinesfalls für den von Sacchi angeführten Zweck bestimmt war, sondern für eine Namenstagfeier. Sowohl das die Licenza einleitende Rezitativ: „Questo e il di fortunato Augusta Elisa", als das Schlußterzett: „D'Elisa al dolce nome" erweist dies deutlich. Die Gefeierte dürfte die Gemahlin des Vizekönigs Elisabeth von Brunswick und Wolfenbüttel sein, dieselbe, zu deren Geburtstag im Jahre 1723 unter der Mitwirkung Marianna Bulgarellis die „Orti Esperidi" Metastasios aufgeführt und dann viele Male wiederholt wurden, wie d'Ayala berichtet: Opere postume del Signor Abate Pietro Metastasio data alla luce dall' Abate Conte d'Ayala. Vienna 1795, III., S. 322.

[43]) Burney: Tagebuch.

[44]) Siehe Michauds Biographie universelle.

[44a]) Über das Auftreten der Kastraten in Frauenrollen siehe den II. Band dieses Werkes.

[45]) Burney: Tagebuch, I., S. 158.

Fétis[46]) dürfte wohl mit seiner Annahme recht haben, daß Porpora zu diesem Triumphe seines Schülers mitgeholfen habe, indem er jene scheinbar improvisierten Effekte, die endlosen Schwelltöne mit ihren unerhörten Steigerungen und die überraschend darauf folgenden, verblüffend brillanten Läufe und Triller mit ihm gründlich vorbereitete. Jedenfalls schuf dieser aufsehenerregende Wettkampf dem jungen Stimmriesen gleich zu Beginn seiner Laufbahn eine ungewöhnliche Popularität, besonders im heimatlichen Süditalien, wo diese hochaufgeschossene, unter Koloraturen lächelnde Primadonna noch lange den Kosenamen „il ragazzo"[47]) — der Bube — behielt. Wie unsicher und unverläßlich auch zeitgenössische Berichte sind, erweist Burney, der ungeachtet des eben zitierten Abschnittes aus seinem Tagebuch in seiner Musikgeschichte[48]) angibt, dieser Kampf mit dem Trompeter habe zu Rom im Jahre 1728 in der Oper l'Isola d'Alcinea von Riccardo Broschi stattgefunden, während Sacchi, Bocous und nach diesen Fétis, Florimo und andere die Oper „Eomene" meinen, welche, wie schon angegeben[49]), 1721 in Rom zum erstenmal in Szene ging. Leider konnten wir diese Schilderungen von Farinellis ersten Triumphen nicht musikalisch nachprüfen, da die Partitur von „Eomene", welche sich nach Florimos Angaben in der königlichen Bibliothek zu Neapel befand, zu Ostern 1914, als ich sie dort suchte, nicht mehr aufzufinden war. Auch die Partitur von Ricc. Broschis l'Isola d'Alcinea, welche vielleicht auch ein Paradestück Farinellis mit einer Solotrompete enthielt, scheint für immer verloren zu sein, denn die nach einem alten Katalog gemachte Angabe Eitners[50]), sie befinde sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, trifft nicht zu. Ich mußte mich also damit zufrieden geben, daß es mir im Sommer 1913 zu London geglückt war, wenn schon nicht in dieses vermutlich allererste, so doch wenigstens in eines der Werke aus Farinellis frühester Sängerzeit Einsicht genommen zu haben: in die Partitur der schon erwähnten Oper Porporas: Angelica und Medoro. Ein Überblick über die musikalischen und gesangstechnischen Anforderungen dieses Werkchens — Metastasio nennt es Serenata[51]), Porpora stolzer Opera — ist für uns jedenfalls von großem Interesse. Farinelli hatte ohne Zweifel den Medoro, die zweite Sopranrolle, inne, da Marianna Bulgarelli nachweislich[52]) bei der Première des Werkes 1722 die Angelica sang und von den übrigen in Betracht kommenden Partien der Orlando für Alt und der Titiro für Baß geschrieben ist. Die Musik dieses Stückes ist im allgemeinen, besonders in der ersten Hälfte, ziemlich einfach und anspruchslos gehalten. Die bekannte, in späteren Werken hervortretende Vorliebe Porporas für einen übertriebenen Aufwand von Verzierungen und Passagen ist hier noch nicht zu bemerken. Der zweite Akt bringt immerhin eine erhebliche Steigerung im Temperament und Ausdruck, sowie in den gesanglichen Anforderungen. Dem Medoro sind im ersten Akt zwei Arien zugeteilt: „La tortora innocente", ein hübsches, frisches Stück in C-Dur mit einigen zum Teil synkopierten leichten Koloraturstellen und „Sopra il suo stelo", in A-Dur notiert, richtig: E-Dur, alla breve, ein gleichfalls ansprechendes unschwieriges Stück mit Passagen bis zu sieben Takten Länge. Im Schlußduett des ersten Aktes ergehen sich Angelica und Medoro gleichmäßig in Terzengängen und viertaktigen Passagen; sie hat die erste, er die zweite Stimme. Im zweiten Akt hat Medoro zu Anfang eine kleine, wenig kolorierte Arie im Stimmumfang von f—a und gegen Schluß als Hauptnummer eine Arie mit Violoncello solo: „Bella diva". Das Violoncell beginnt mit zwei freien Takten in Adagio und setzt dann a tempo giusto fort. Die getragene Cantilene entwickelt sich nach einigen Trillern und größeren Intervallsprüngen allmählich zu längeren Sechzehntelpassagen. Die Singstimme wiederholt die Melodie, überläßt aber dem Cello die lebhaftere Figuration; eine einfache vokalisierte Stelle mit Trillern verziert nehmen Stimme und Cello in Dezimen. Die Schlußwendung des ersten Teils bringt den technischen Höhepunkt der Partie, eine dreizehntaktige Passage, — von welcher immerhin elf Takte in einem Atem zu nehmen sind — in der die Singstimme von einem Schwellton ausgehend rein instrumental mit dem Cello konzertiert, siehe Beispiel Nr. 26[53]). Der zweite Teil der Arie

[46]) Fétis: Biographie universelle.
[47]) Ricci: S. 9, sagt: „il bambino".
[48]) Burney: Gen. Hist. of Music, IV., S. 550.
[49]) Florimo, II., S. 310 u. a.
[50]) Rob. Eitner: Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.
[51]) Pietro Metastasio: Oper. Nizza 1783 bis 1785. I., Vita di Metastasio. S. lxy.
[52]) Ebenda.
[53]) V.: Ms. der Partitur, London, Brit. Mus. Secular vocal Music. add. 14120. „Porpora: Angelica e Medoro. Opera 7. Agosto 1720" (siehe dagegen oben S. XIII). Die Arie findet sich auf den Blättern 128 bis 132 und ist in D-Dur (richtig A-Dur) notiert. Die mit „Mezzo" bezeichnete Singstimme ist vom (Solo-) Violoncell und einem spärlich bezifferten Continuo begleitet. Bei allen Arien geben wir im Folgenden nur dann die Begleitinstrumente an, wenn über die gewöhnliche Besetzung von zwei Violinen, Viola und Continuo hinausgegangen wurde.

schließt mit einer etwas bescheideneren Passage, deren korrekte Ausführung aber immerhin wieder einen Atem von acht bis neun Takten Dauer erfordert. Der Anfang der Arie reicht von e—a und wird auch nach abwärts in der ganzen Partie nicht überschritten. Die übrigen oben genannten Rollen stehen hinter der des Medoro in gesangstechnischer Hinsicht kaum zurück.

Sacchi behauptet, Farinelli sei seit diesem Medoro-Debut unsicheren Datums schon von den ersten Theatern Italiens umworben worden, die ihm reichliche Honorare zahlten. Bei Fétis findet sich im Artikel „Porpora" der Biographie universelle noch die seinen anderweitigen Berichten widersprechende Mitteilung, Farinelli habe zu Rom 1725 in Porporas Adelaide debütiert und sei dort zur selben Zeit auch in Porporas Kantate Imeneo aufgetreten. Die Mitwirkung Farinellis in diesen Werken ist wohl anzunehmen, jedoch stellen wir nach Riemanns Opernhandbuch als den Zeitpunkt der Aufführung der Adelaide das Jahr 1723 fest.

Erst ab 1724 haben wir verläßlichere Daten über Farinellis Kunstfahrten. Florimo[54]) verzeichnet, daß Farinelli im Frühling des Jahres 1724 zu Neapel im Theater S. Bartolomeo in Porporas Oper Semiramide regina dell'Assiria die Partie des Nino und im Herbst den Damiro in Leonardo Vincis Oper Eraclea sang. In diesen Opern hatte er als Partner Anna Maria Strada, die spätere Primadonna Händels in London, und die berühmten Altistinnen Diana Vico und Vittoria Tesi. Waxel[55]) berichtet noch von einem Auftreten Farinellis im selben Jahre zu Rom beim portugiesischen Gesandten in einer Oper von Francesco Gasparini. Burney[56]) gibt an, Farinelli sei damals von Rom nach Bologna gegangen und habe dort Bernacchi gehört; Choron und Fayolle[57]) fügen hinzu, er habe sodann bei diesem studiert. Dies ist in Hinsicht des Zeitpunktes gewiß unrichtig. Bernacchi war von 1720 bis 1727 mit wenigen Unterbrechungen in München engagiert[58]). Farinelli konnte ihn daher kaum schon damals in Bologna hören. Es ist wohl ein vorübergehender Aufenthalt Bernacchis in Italien trotzdem denkbar, keinesfalls ist aber Farinelli schon damals sein Schüler geworden. Gegen die Annahme, daß Farinelli selbst vor 1727 in Bologna gesungen habe, sprechen sowohl die präzisen Angaben Riccis[59]), des Spezialforschers für Farinellis Beziehungen zu Bologna, als auch jene Sacchis, Fétis' und Florimos[60]), welch letzterer auch sehr richtig bemerkt, es sei unwahrscheinlich, daß Porpora, schon damals die größte Autorität als Gesangslehrer in Italien, sich das Unrecht hätte gefallen lassen, daß Farinelli, der noch nicht aus seiner Schule entlassen war, „ich will nicht sagen Unterricht, sondern bloß Ratschläge von einem andern Lehrer genommen hätte, welcher immer es gewesen wäre."

Übrigens unternahm Porpora gegen Ende dieses Jahres mit seinem Schüler auch einen ersten Ausflug über die Alpen, an den Hof Kaiser Karls VI. nach Wien. Farinelli gefiel sehr, trat aber nicht öffentlich am Theater auf, was auch bei seinen späteren Besuchen in Wien stets unterblieb. Porpora mußte sich hier mit den Lorbeern seines Schülers begnügen, als Komponist hatte er diesmal kein Glück. Karl VI. liebte Triller und Mordente nicht und gab ihm nicht den erhofften Auftrag zur Komposition einer Oper[61]). Nach Italien zurückgekehrt, sang Farinelli in den beiden folgenden Jahren 1725 bis 26 mit immer steigendem Erfolg in Venedig, Verona, Neapel, Parma, Mailand usw. Wir können wegen der uns auferlegten räumlichen Beschränkung in der Folge nicht auf alle Einzelheiten der künstlerischen und persönlichen Erlebnisse unseres Sängers eingehen, sondern müssen uns hier mit der allgemeinen Darstellung seiner stimmlichen Entwicklung und mit den zum Verständnis der vorliegenden musikalischen Belege erforderlichen Daten begnügen. Wir verweisen deshalb ein für allemal auf das Seite LIII diesem Bande angefügte chronologische Verzeichnis von Farinellis Opernrepertoire und auf die in einem späteren Bande dieses Werkes folgenden Schilderungen des Kunstlebens seiner Zeit, wobei Farinellis Bedeutung für dasselbe, sein vorbildliches Wirken als internationaler Sänger, seine Leistungen als Operndirektor in Madrid und seine soziale Position noch Gegenstand ganz besonders eingehender Erörterungen sein werden.

Von den Opern, in welchen Farinelli im Jahre 1725 sang, konnte ich nur in Leonardo Vincis Astianatte und Leonardo Leos Zenobia in Palmira Einsicht erlangen. Beide Partituren befinden sich in der Bibliothek des königlichen Konservatoriums in Neapel. Die Partie Farinellis in Astianatte, der Oreste, geht nicht über das Mittelmaß der üblichen Passagentechnik hinaus und übertrifft keineswegs die Rollen der anderen Hauptpersonen. Das sanglichste und dank-

[54]) Florimo, II., S. 456.
[55]) Platon von Waxel: Portugiesische Musik. In Mendel und Reißmanns M. C. L. XII., S. 422.
[56]) Burney: Tagebuch, I.
[57]) A. Choron und F. Fayolle: Dictionnaire historique des Musiciens usw.
[58]) Fr. Rudhart: Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freysing 1865, S. 103.
[59]) Ricci, S. 16.
[60]) Florimo, IV., S. 21.
[61]) Choron und Fayolle.

barste Stück der Rolle ist die Arie: „Del mio fato e delle stelle", III. Akt, 8. Szene, graziös und frisch mit unschwierigen Sextolenpassagen; der Umfang ist es—g[62]).

Weit bedeutender und interessanter ist Zenobia in Palmira. Die Ansprüche an Kehlfertigkeit und charakteristischen Ausdruck sind für alle Hauptpersonen ziemlich gleich groß. Die Arien Farinellis als Decio beanspruchen den Umfang von fis—a, g—a, e—as und das Hauptstück: „Son qual nave in ria procella", siehe Nr. 1[63]), III. Akt, 4 Szene, den Umfang von b—b. Diese Arie ist die einzige wirkliche Bravourarie aus der Jugendperiode Farinellis, die mir erreichbar war. Große Intervallschritte, mannigfaltige Passagen mit Trillern, lombardischen Schleifern und vielen Staccatis, — Staccati sind in Farinellis Arien, wie überhaupt zu jener Zeit, relativ selten — verleihen dem Stück sein charakteristisches Gepräge. Interessant ist auch die kühn durch zwei Oktaven emporsteigende Dreiklangpassage am Ende des ersten Teiles, für uns ganz besonders deshalb, weil sie sich ganz gleichartig, nur flüssiger geformt, am Schlusse des zweiten Teiles von Riccardo Broschis Arie: „Son qual nave", siehe Nr. 12, wiederfindet. In einem schmachtenden Duett im III. Akt, 8. Szene, wechseln die Stimmen der Aspasia und des Dezio auch in der hohen Lage miteinander ab; vor dem Schlusse des ersten Satzes findet sich eine durch Terzengänge vorbereitete Doppeltriller-Fermate.

Es ist ein glücklicher Zufall, daß gerade für diesen Zeipunkt ein fachkundiger Bericht über den nunmehr zwanzigjährigen Sänger vorliegt. J. Quantz, der spätere berühmte Flötist Friedrichs des Großen, war 1724 von Dresden aus nach Italien gereist, hörte Farinelli 1725[64]) in Neapel, 1726 in Mailand und erzählt hierüber folgendes: „Im Jahre 1725 wurden, weil es ein Jubeljahr war, in Rom keine Opern aufgeführt. Ich reiste deswegen nach Neapolis, wo ich gleich eine Oper zu hören bekam, welche Sarri fast im Geschmack des Vinci in Musik gebracht hatte. Der seinen berühmten Vollkommenheiten damals sich immer mehr nähernde Farinello, die nachher in England berühmt gewordene Strada und die Tesi brillierten in dieser Oper: die übrigen Sänger und Sängerinnen waren mittelmäßig." ... „Herr Hasse nötigte mich bei ihm zu wohnen: Wir wurden gute Freunde ... Ein vornehmer neapolitanischer Banquier ... ließ von ihm eine Serenate für zwo Personen in Musik bringen, welches er auch in der Zeit meiner Anwesenheit bewerkstelligte. Farinelli und die Tesi sangen darin." Quantz machte auch die persönliche Bekanntschaft Farinellis[65]): „Dem Fürsten Lichtenstein, welcher sich nebst seiner Gemalin zu dieser Zeit in Neapolis aufhielt, zu Ehren wurden von den Größten des Landes einige Konzerte angestellet: zu welchen nebst Hassen, dem Farinello, der Tesi und dem Franciscello[66]) auch ich die Ehre hatte, gezogen zu werden; und bei dieser Gelegenheit die persönliche Bekanntschaft und Freundschaft des Farinello erhielt." Über Farinellis Stimme urteilt Quantz wie folgt[67]): „Farinello hatte eine durchdringende, völlige, dicke, helle und egale Sopranstimme, deren Umfang sich damals (1726) vom ungestrichenen a bis zum dreigestrichenen d erstreckte[68]), wenige Jahre hernach aber sich in der Tiefe noch mit einigen Tönen, doch ohne Verlust der hohen, vermehrt hat: dergestalt, daß in vielen Opern eine Arie, meistens ein Adagio, in dem Umfang des Contraalts, und die übrigen im Umfange des Soprans für ihn geschrieben worden. Seine Intonation war rein, sein Trillo schön, seine Brust im Aushalten des Atems außerordentlich stark und seine Kehle sehr geläufig, so daß er die weitentlegensten Intervallen geschwind und mit der größten Leichtigkeit und Genauigkeit herausbrachte. Durchbrochene Passagien machten ihm, sowie alle andern Läufe, gar keine Mühe. In den willkürlichen Auszierungen des Adagios war er sehr fruchtbar. Das Feuer der Jugend, sein großes Talent, der allgemeine Beifall und die fertige Kehle machten, daß er dann und

[62]) Eine Kopie der Arie ist in meinem Besitz.

[63]) V.: Ms. der Partitur. Neapel, Bibl. Regio Conservatorio. „Leonardo Leo: Zenobia in Palmira, Dramma in 3 atti, Poesia di Apostolo Zeno. Rappresentato nel Teatro S. Bartolomeo l'anno 1725." Die Singstimme ist im vorangehenden Rezitativ von bezifferten Continuo, in der Arie von Violinen, Viola und beziffertem Continuo begleitet.

[64]) Friedrich Wilhelm Marpurg: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Berlin 1755, I. Band, 3. Stück, II., Lebensläuffe etc. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen. S. 226.

[65]) Quantz, S. 227 ff.

[66]) Francischello, der größte Violoncellvirtuose der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, glänzte in Rom, Neapel und dem übrigen Italien, trat nach 1725 in die Wiener Hofkapelle, später war er wieder in Italien, wo er zirka 1750 starb. Fétis (Biogr. univers.) sagt, was Corelli für die Violine, sei Francischello für das Violoncell gewesen, durch ihn habe das Violoncell die Baß-Viola aus dem italienischen Orchester verdrängt.

[67]) Quantz, S. 238.

[68]) Auch Joh. Friedr. Agricola: Anleitung zur Singkunst, Berlin, 1757, S. 28, sagt: Farinello sang in seinen jüngeren Jahren ungezwungen vom ungestrichenen a bis ins dreigestrichene d.

wann zu verschwenderisch damit umgieng. Seine Gestalt war für das Theater vorteilhaft: die Action aber gieng ihm nicht sehr von Herzen."

Der Zusammenhalt des von uns verzeichneten Umfanges der wichtigeren Arien Farinellis mit diesem Bericht Quantzens bestätigt wieder überzeugend, daß die älteren Opernpartituren von der tatsächlichen Ausführung der Arien häufig nur eine ganz unzureichende Vorstellung ermöglichen. Zweifellos hat Farinelli auch bei den von uns erörterten Stücken in den von ihm eingefügten eigenen Varianten, Verzierungen und Kadenzen viel mehr an Geläufigkeit und Stimmumfang gezeigt, als die Partituren ahnen lassen.

Eine neue Epoche in der künstlerischen Entwicklung Farinellis bedeuted sein Aufenthalt zu Bologna im Jahre 1727. Hier fand der nun zweiundzwanzigjährige Triumphator über alle italienischen Sänger und Städte noch einmal seinen Meister. Der Kastrat Antonio Bernacchi, „der König der Sänger", besiegte trotz seiner mangelhaften Stimmittel Farinelli bei einem Wettsingen, kraft seiner unglaublichen Kunst. Farinelli war leichten Herzens in den Zweikampf eingetreten, wohl in der Erinnerung an den Sieg, den er fünf Jahre früher in Rom über den Trompeter errungen hatte. In dem Duo mit Bernacchi produzierte er als Erster alle Schätze seiner schönen Stimme und versetzte die Zuhörer in ein Delirium des Entzückens. Ohne davon erregt zu werden, begann Bernacchi seinerseits die Phrase, die er wiederholen sollte, und gab alle die blendenden, von Farinelli gemachten Varianten, ohne eine einzige zu vergessen, in allen Details in so meisterhafter Vollendung wieder, daß Farinelli sich besiegt geben mußte. Er gab ohne verletzte Eitelkeit seine Niederlage zu, verlangte sofort von Bernacchi Unterricht, und die beiden großen Sänger schlossen Freundschaft fürs Leben[69]). Von Bologna begaben sie sich nach Rom und „dort suchte Broschi jeden Morgen das Haus des Bernacchi auf und lernte von ihm jenen letzten vollendetsten Geschmack, jene überfeine Anmut, welcher er bis jetzt noch nicht in dem Grade besessen hatte[70])."

Es dürfte sich tatsächlich mehr um eine kollegiale Kritik und um das vorbildliche Beispiel Bernacchis als um ein eigentliches Studium gehandelt haben. Nur so ist auch die Fortdauer der Freundschaft Porporas und Farinellis verständlich. Die Version, Bernacchi habe statt der geforderten zwei Jahre Studiums Farinelli schon nach einem Jahre freigegeben, ist wohl eine Legende.

Im Frühling 1728 sangen die beiden Sänger zusammen zu Parma[71]), in den Opern Medo von Leonardo Vinci und Scipione in Cartagine nova von Geminiano Giacomelli. Partituren dieser Werke waren nicht aufzufinden, doch glaube ich wenigstens einige Stücke aus Medo von Vinci nachweisen zu können. Das Liceo musicale zu Bologna besitzt eine Manuskript-Partitur mit dem Titel: Vinci Leonardo: Arie e duetti di varie sue opere... Ve n' ha delle scritte per famosi cantori Carlo Broscho et Antonio Bernacchi. Unter Nr. 15. dieser Sammlung findet sich ein „Terzetto in Si b magg. per soprano e due contralti dove cantarono Farinelli e Bernacchi: Sento scherzar nel petto". Nachdem Medo das einzige Werk von Vinci ist, in welchem nachweislich Farinelli und Bernacchi zusammen gesungen haben, so ist fast sicher anzunehmen, daß das angeführte Terzett aus dieser Oper stammt. Die Partien der beiden Sänger, Sopran und erster Kontraalt, sind von ganz gleicher Schwierigkeit und ziemlich koloriert, während die dritte Partie, zweiter Kontraalt, mehr parlando gehalten ist. Die kadenzierende Stelle vor dem Schluß des ersten Satzes findet sich in vorliegendem Bande als Nr. 27. Farinelli schwingt sich darin auf ein hohes $\overline{\overline{b}}$. Auch Nr. 1 der genannten Sammlung dürfte dem Medo angehören: „Navigante che non spera. Arie in Si b magg. per contralto cantata da Carlo Broschi", siehe Nr. 2[72]). Der Umfang dieser Arie, c—$\overline{b}$, bietet den einzigen Beleg für die phänomenale Tiefe, welche Farinellis Stimme schon um diese Zeit, in seinem 23. Lebensjahr, besaß. Ein Auftreten Farinellis in einer später komponierten Oper Vincis ist nicht nachweislich.

Auch im britischen Museum zu London befindet sich unter Vocal Secular Music Ms 31593 eine handschriftliche Sammlung von Arien und Duetten von Vinci, meist einfacheren Stils. Die erste dieser Arien: „Innamorata dolce mia fiamma", Andante (richtig $^4/_2$) D-Dur, trägt den Vermerk Signor Farinello, wurde also von diesem gesungen. Das Stück ist hübsch, in dem gewissen beliebten Marschtempo, die Passagen laufen mehrfach in Skalen, ihre Länge geht aber nie über vier Takte hinaus. Der Umfang ist $\overline{d}$—$\overline{\overline{h}}$. Weitere Anhaltspunkte für die Herkunft dieses Stückes sind nicht gegeben. Wir finden in den oben angeführten Stücken die

---

[69]) Nach Fétis.

[70]) Sacchi, S. 14. „Quelle grazie sopraffine, delle quali non era ancora abbastanza fornito."

[71]) Ferrari, S. 30.

[72]) Diese Arie wurde aus dem Altschlüssel des Originals in den Violinschlüssel transponiert. Sämtliche Vorschläge sind im Original lang geschrieben; im Klavierauszug wurden sie sinngemäß als kurze notiert.

Bekräftigung von Quantzens Zeugnis, wonach, wie schon erwähnt, der Stimmumfang Farinellis im Jahre 1725 gleich dem einer erstklassigen Sopranistin von a—d reichte, sich aber wenige Jahre später in der Tiefe noch um einige Töne ohne Verlust der hohen vermehrte. Farinelli muß also in den zwei Jahren bis 1728 noch ungefähr eine Sext — die Tiefe des Kontraalts und des Tenors — hinzugewonnen haben. Jedenfalls ist der hier zum erstenmal dokumentarisch erbrachte Nachweis des Wachstums der Stimme Farinellis bis zu einem Umfang von mehr als drei Oktaven ein sehr charakteristisches Beispiel für die Entwicklung und Leistungsfähigkeit einer gut veranlagten Kastratenstimme[73]). Wenn auch in der Arie Navigante che non spera das tiefe c nur einmal flüchtig berührt wird, so ist doch der größte Teil des Stückes vollständig in der Mittellage des Tenors, von es—g, gehalten und kann, die erforderliche Beweglichkeit für die Koloratur vorausgesetzt, auch ohne weiteres von jeder Tenorstimme in der Originallage gesungen werden. Das Stück ist zugleich auch ein Beispiel für den besprochenen, von den Komponisten und Sängern gern geübten Brauch, einer in Sopranhöhe geschriebenen Partie ein besonderes Paradestück für die tiefe Stimmlage einzufügen.

Vermutlich in den Sommer oder den Frühherbst 1728 fällt ein zweiter Besuch Farinellis am Wiener Hofe; nähere Daten über diesen Aufenthalt fehlen. Auch Porpora war in diesem Jahre wieder einige Zeit in Wien, ob gleichzeitig mit Farinelli ist fraglich. Porpora hatte 1725 Neapel mit Venedig vertauscht und wirkte dort als Gesangslehrer zuerst am Conservatorio della Pietà, dann am Conservatorio degli Incurabili. Auch führte er daselbst 1726 seine Oper Siface mit Erfolg auf. Im Jahre 1728 wurde er als Gesangslehrer für die hochmusikalische Kurfürstin von Sachsen Maria Antoinette nach Dresden berufen und benützte die Gelegenheit, auf seiner Hinreise nochmals den Versuch zu machen, Kaiser Karl VI. von seinem Vorurteil gegen ihn zu heilen und einen Kompositionsauftrag zu erhalten. Erst nach längerer Zeit gelang ihm dies durch die Vermittlung des venetianischen Gesandten, der ihn in seinen argen Geldnöten bei sich aufnahm und ihm die Gnade erwirkte, für den Kaiser ein Oratorium schreiben zu dürfen. Alle diese Umstände sprechen gegen einen gleichzeitigen Aufenthalt mit Farinelli in Wien. Porpora hatte übrigens diesmal mit seinem Oratorium Glück, und der Kaiser war bei der Aufführung desselben von dem einfachen Stil des Werkes entzückt; Porpora hatte nämlich über höheren Wink mit Trillern und Mordenten gespart. Zum Schluß hatte er aber einen musikalischen Scherz inszeniert: das Thema der Schlußfuge begann mit vier aufsteigenden Noten, auf die er einen Triller gesetzt hatte. Diese Trillerserie wiederholte sich nun bei allen Einsätzen der verschiedenen Stimmen und steigerte sich am Schlusse zu einer noch größeren Komik, als alle Stimmen eine lange Reihe von Trillern hören ließen, die sie immer wieder von neuem aufnahmen. Bei diesem grotesken Stück brach der Kaiser in konvulsisches Lachen aus, verzieh den Scherz und ließ Porpora eine Belohnung überreichen.

Wohl im Anschluß an seine zweite Wiener Reise und vielleicht von Bernacchi dorthin empfohlen, sang Farinelli im Oktober 1728 zu München und noch im selben Monate auch zu Mailand die Titelrolle in Pietro Torris Oper Nicomede. Aus der in München erhaltenen Partitur ist zu ersehen, daß die Hauptpartien sämtlich ziemlich stark koloriert sind. Von den sechs Arien Farinellis stellen nur drei höhere technische Ansprüche, und zwar im 1. Akt, 1. Szene, die Arie Amorosa Rondinella, Umfang d—a, mit tonmalenden, auf- und absteigenden Tremolettis und Trillern, im 2. Akt, 9. Szene die effektvolle Bravourarie Fremano l'onde, Umfang c—c, mit trillerreicher Koloratur und vier längeren Passagen, siehe Nr. 28[74]) und im 3. Akt, 9. Szene die flüssige, nicht ganz leichte Koloraturarie Vò che in mare del furore, Umfang e— a, mit einer größeren Passage, sonst aber wenig interessant, siehe Nr. 29[74]). Die übrigen drei Arien beanspruchen einen Stimmumfang von f—as, d—a, e—a. Von Mailand ging Farinelli mit seiner Partnerin, der berühmten Faustina Bordoni, der späteren Gattin Hasses, nach Venedig, wo sie zusammen in Porporas Oper Ezio auftraten. Faustina erzählte in ihrem späten Alter Burney[75]), sie erinnere sich noch, mit „was für Entzücken und Erstaunen" man Farinelli damals in Venedig gehört habe.

In Venedig knüpfte sich die Freundschaft, die zwischen Metastasio, Hasse und Farinelli schon von Neapel und Rom her bestand, noch inniger[76]). Faustina, welche 1730 Hasses Frau

[73]) Eine Reihe gleicher Nachweise siehe im Kapitel: Die Eunuchenstimme und ihre künstlerische Verwendung im II. Band dieses Werkes.

[74]) V.: Ms. der Partitur. München, Staatsbibliothek, Ms. n. 214. „Pietro Torri: Nicomede."

[75]) Burney: Tagebuch, II., S. 235.

[76]) Vergleiche hiezu auch Opere di Pietro Metastasio. Venezia 1813, Tom. I., Vita del Autore, S. 40 ff.

wurde, und der venezianische Maler und Kupferstecher Jacopo Amiconi[77]) schlossen sich ihrem Kreise an, der auf Lebensdauer zusammenhielt. Amiconi schuf um diese Zeit ein halb realistisches, halb allegorisches Gemälde, auf welchem er sich selbst in Gesellschaft von Faustina, Metastasio und Farinelli porträtiert hatte; Burney sah dieses Bild in Farinellis Villa zu Bologna gelegentlich seines Besuches im Jahre 1770[78]). Es ist mir nicht gelungen, etwas von dem Verbleib desselben zu erfahren. Auch die Reproduktion des Bildes in Kupferstich durch J. Wagner in London ist nirgends nachweisbar. Den Kopf Farinellis aus diesem Bilde, den der Kupferstecher Wagner extra kopiert und in ein Oval gefaßt hatte, nahm Hawkins in seine Musikgeschichte auf[79]).

Farinelli war in Venedig ganz besonders beliebt und gefeiert. Er sang dort am Teatro San Giov. Crisostomo im Carneval, der Hauptsaison Venedigs, in den Jahren 1728, 1729, 1730, 1733 und 1734.

Aus dem Jahre 1729 sind uns zwei Partien Farinellis zugänglich gewesen, der Mirteo in Porporas Semiramide riconosciuta und der Edippo in der gleichnamigen Oper von Pietro Torri. Das zuerst genannte Werk zeigt gegen die bisher besprochenen Opern von Porpora, Vinci und Leo eine bedeutende Steigerung der gesangstechnischen Anforderungen. Farinellis Partie steht aber hinter denen des Scitalce und des Ircano, welche von dem Mezzosopran Nicolini Grimaldi und Gius. M. Boschi gesungen wurden, erheblich zurück. Ich bin sehr geneigt, die Aufführung dieser Oper zu einem früheren Zeitpunkt anzunehmen und berufe mich dabei auf das Titelblatt der in der kgl. Konservatoriumsbibliothek zu Neapel befindlichen Partitur: Venezia Teatro Grimani[80]), Carnevale 1725. Damals hätte sich Farinelli weit eher als der dritte in der Reihe eingefügt; vielleicht war die Aufführung von 1729 eine Wiederholung der Oper. Das technisch anspruchsvollste Stück derselben, Nicolinis Bravourarie Passagier che su la sponda, II. Akt, 13. Szene, Umfang b—$\overline{\overline{b}}$, hat Porpora 1735 zu London in seinem Polifeme für den ersten Teil der Arie Farinellis Sento il fato benützt, siehe Nr. 35, und hiebei merkwürdigerweise den Umfang in der Höhe um eine Terz — von $\overline{\overline{b}}$ auf $\overline{\overline{g}}$ — herabgesetzt! Es wäre interessant zu wissen, ob dies Porpora bloß tat, um die Stimmeffekte Farinellis durch die Niederschrift und den Druck des Verlegers Walsh nicht zu populär werden zu lassen. Die stark kolorierte Arie des Mirteo: Bel piacer, Vivace c A-Dur, I. Akt, 4. Szene ist die einzige dem Schwierigkeitsgrade der zwei anderen Hauptrollen ebenbürtige Aufgabe. Hübsch ist auch die Arie: Fiumi cel che s'ode appena mormora, Allegretto $^{12}/_{8}$ A-Dur, ein graziöses Triolen-Parlando in der Art von Porporas Or la nube procellosa im Londoner Pasticcio Artaserse, siehe Nr. 13. Beide Arien haben einen Umfang von $\overline{e}$—$\overline{\overline{a}}$, eine dritte erfordert $\overline{f}$—$\overline{\overline{b}}$, die vierte und letzte $\overline{f}$—$\overline{\overline{a}}$

Die Titelrolle von Torris Edippo in Colono, München Oktober 1729, ist anspruchsvoller und läßt auch Torris Nicomede weit hinter sich zurück: Drei Arien haben einen Umfang von zwei Oktaven: h—$\overline{\overline{h}}$, b—$\overline{\overline{b}}$, a—$\overline{\overline{a}}$, siehe Nr. 30[81a]), zwei andere von $\overline{c}$—$\overline{\overline{es}}$ und $\overline{d}$—$\overline{\overline{as}}$; die überragende Rolle in dieser Oper ist aber die Giocosta, welche von Faustina Bordoni gesungen wurde. Das ganze Werk kommt übrigens trotz mancher gelungener Einzelheiten über eine geschickte Schablonenmache nicht hinaus.

Immer zuversichtlicher beschreitet Farinelli von nun an den steilen Weg zum Sängerprimat von ganz Italien. Bis jetzt haben wir wiederholt betont, daß die gesangstechnischen Schwierigkeiten in den Rollen Farinellis nicht über die Aufgaben seiner Partner hinausgingen, nunmehr gilt er auch im glänzendsten Ensemble als der Star, dessen Leistung alle andern übertrifft. Dies bewirkte vor allem seine Triumphe im Karneval 1730 zu Venedig in den Opern Idaspe von Riccardo Broschi und Artaserse von Adolf Hasse.

Die ihm von seinem Bruder Riccardo auf den Leib geschriebene Partie des Dario in Idaspe stellt trotz des sparsamen Ausmaßes von bloß vier Nummern sämtliche Vorzüge des Sängers ins hellste Licht. Auf eine hübsche kolorierte und rhythmisch interessante Auftrittsarie

---

[77]) Jacopo Amiconi oder Amigoni ist geboren zu Venedig 1675.
[78]) Burney: Tagebuch, I., S. 158.
[79]) Hawkins, V., S. 319.
[80]) Als Teatro Grimani wurde damals das Teatro S. Crisostomo nach seinen Besitzern, den Brüdern Grimani, bezeichnet. Es war auf den Ruinen des alten Palazzo Polo erbaut, 1678 eröffnet worden und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts das vornehmste und berühmteste Theater Venedigs. Es besteht heute noch, vielfach restauriert, als Teatro Malibran, mit einem Fassungsraum für 2300 Zuhörer; das große Opernhaus Venedigs ist aber jetzt das Teatro Fenice mit 3000 Sitzplätzen.
[81a]) V.: Ms. der Partitur. München, Staatsbibliothek, Ms. n. 156. „Pietro Torri: Edippo", III. Akt. 11. Szene.

im I. Akt, 4. Szene: Tutto amore al caro bene. Largo B-Dur, folgt schon im I. Akt, 16. Szene die große Sensation der Oper, die Arie: Qual guerriero in campo armato, siehe Nr. 3 [81b]). Nur die intimste Vertrautheit mit der besonderen Eigenart der Stimme Farinellis und die raffinierte Phantasie eines in allen Effekten der Gesangskunst heimischen Praktikers, wie sie Riccardo Broschi besaß, konnte ein solches Paradestück hervorbringen. Was hier zur Ausrüstung des „Kriegers auf dem Schlachtfeld" an Rouladen, Fanfaren, Trillern, Trillos, kühnsten Intervallsprüngen usw. aufgeboten ist, war vor dieser Zeit wohl kaum einem Sänger zugemutet worden, es verdient die von Sonetti geprägte und von Berlioz für derartige Stücke übernommene Bezeichnung: „Konzert für den Kehlkopf". Ein ganz besonderer Effekt dieser Arie besteht in dem häufigen Wechsel der hohen und tiefen Lage der Stimme, wobei der Komponist dem Sänger den Wechsel des Timbres, respektive des Resonanzgepräges verschiedener Stimmgattungen, augenfällig vorgeschrieben hat, in dem er an den charakteristischen Stellen in den Singstimmen die Vorzeichnung der Schlüssel ändert. Der Sopranschlüssel wechselt mit dem Violin-, Mezzosopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel ab; es handelt sich hier keinesfalls darum, durch diesen Austausch, wie es sonst üblich ist, bequemer innerhalb der fünf Linien schreiben zu können, sondern zweifellos um Anweisungen zum Umschalten des Stimmapparates für die geforderten klanglichen Kontraste. Auch die für die damalige Zeit ungewöhnlich reichlichen Vortragszeichen weisen auf die Sorgfalt hin, mit welcher Riccardo Broschi den Sieg seines Guerriero cantante zu sichern suchte. Wenn wir dieses Muster einer Stimmparade innerhalb zweieinhalb Oktaven von g—$\overline{\overline{c}}$ nach der Methode des Phonologen Aikin[82]) als „Stimmdiagramm" darstellen, das heißt, sie hinsichtlich der quantitativen Inanspruchnahme der einzelnen Töne des Stimmumfanges untersuchen, so fällt sofort auf, wie sparsam die höchsten Töne verwendet sind. Die Zählung ergibt ein einziges $\overline{\overline{\overline{c}}}$ ein Viertel lang, $\overline{\overline{b}}$ ein Viertel, ein Achtel, ein Sechzehntel, wozu in einem Takte am Schlusse des ersten Teiles bei einem fünfmaligen Sprung in die tiefe Oktave noch Notenwerte von drei Vierteln kommen; $\overline{\overline{a}}$ ergibt eine Summe von fünf Achteln, auf sechs Notenwerte verteilt; selbst das $\overline{\overline{g}}$ besitzt erst $3^3/_8$ Takte an Notenwert. Bei den tiefen Noten besteht die Ausbeute für g aus einem Sechzehntel und einer Achtelnote, für a aus zwei Sechzehnteln, einer Achtel- und einer halben Note, für b aus sieben Sechzehnteln, zwei Achteln, zwei Vierteln und einer halben Note mit Fermate — übrigens der einzigen im ganzen Stück! — $\overline{c}$ acht Sechzehntel, vier Achtel, ein Viertel, in Summa $^9/_8$ Taktwert, $\overline{e}$ ein Sechzehntel; erst das $\overline{f}$ ergibt einen Taktwert von $3^7/_8$. Die Hauptlage der Arie ist daher eigentlich bloß die Non von $\overline{f}$—$\overline{\overline{g}}$. Wie bescheiden die Melodieführung punkto Umfang damals überhaupt gewesen ist, ergibt die Statistik des Umfanges der Gesänge Farinellis im Arienverzeichnis dieses Bandes. Wir müssen aber immer wieder darauf hinweisen, daß wir nicht wissen, in welchem Grade der Sänger bei der Ausführung von Recht und Pflicht der Improvisation Gebrauch machend, diese Grenze überschritt und, die Urschrift der Arie als bloße Skizze behandelnd, in immer neuen Variationen und Kadenzen gerade durch die Entfaltung des vollen Umfanges seines Organs überraschte und verblüffte. Wohl nur wenige Stimmen, am ehesten ein Tenor von großem Umfang und schmetternder Trompetenkraft vermöchte, natürlich um eine Oktave tiefer, annähernd eine Vorstellung von der trotz alles technischen Raffinements im Grunde rein naturalistischen Wirkung zu geben, mit welcher jener junge Stimmriese einst in sieghafter Kraft und Frische diese ungestümen Fanfaren und gehämmerten Passagen auf die Hörer hinschleuderte, die von Sinnen kamen über die Gewalt und Süßigkeit der Töne, welche bald im Anschwellen wie aufgehende Sonnen strahlten, bald Lauf um Lauf blendend wie Raketen aufstiegen, mühelos, spielend, mit unerhörter Sicherheit und Reinheit.

Nach Sir Edward Walpole soll der Applaus und die Raserei des Publikums in dieser Oper alles übertroffen haben, was er je an einem Theater erlebt hatte[83]).

Den wirksamsten Gegensatz zu dieser nur auf den äußerlichen Effekt losgehenden Stimmattacke bot die von weichster Empfindung getragene Arie Ombra fedel anch io in der 11. Szene des II. Aktes, siehe Nr. 4[84]). Hier konnte der Sänger Zartheit und Innigkeit des Aus-

---

[81b]) V.: Ms. der Partitur, Musikabteilung der Nationalbibliothek zu Wien, Ms. 18281. „Riccardo Broschi: Idaspe" etc.

[82]) Dr. W. A. Aikin (London): Die Phonologie in der Gesangslehre. Siehe den Bericht des III. Kongresses der internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909, S. 313.

[83]) Burney: Gen. Hist., IV., S. 550.

[84]) V.: Ms. der Partitur, Musikabteilung der Nationalbibliothek zu Wien. Ms. 18281, wie oben. Die Singstimme wird von zwei trombe da caccia, zwei Violinen, Viola und unbezifferten Continuo begleitet.

druckes erweisen und fand dabei, besonders im ersten Teile, reichlich Gelegenheit zum Tonschwelgen in den tieferen Lagen der Stimme; es sei nur auf die zwei schmachtenden Passagen auf dem Worte „tanto" hingewiesen; im Niedersinken der ersten Passage wird der erste Ton neunmal hintereinander mit einem seufzerartigen Vorschlage von unten wiederholt und sodann die Intensität des „adoro" mit einem Triller bekräftigt. Das Stück, dessen Umfang $\bar{d}$—$\bar{\bar{f}}$ ist, dürfte auch heute mancher tieferen, weichen Stimme — Mezzosopran oder Bariton — ganz besonders zusagen.

Die letzte Arie des Dario im III. Akt, 5. Szene: Lascio vel che trovo al fine, Allegro assai $^3/_4$ D-Dur, hatte wieder eine andere besondere Kunstfertigkeit des Sängers zur Voraussetzung. Der Effekt des übrigens musikalisch ziemlich armseligen Stückes beruht auf seinen endlosen, in raschestem Tempo dahinfliehenden, ganz instrumental geschriebenen Achtelpassagen, bei denen auf je zwei Noten eine Silbe kommt, so daß die Deutlichkeit und Schönheit von Wort und melodischer Linie nur bei vollendetstem Gleichmaß von Sprech- und Gesangstechnik zu erreichen ist. Die selbst in der größten Schnelligkeit immer deutliche und schöne Aussprache Farinellis wurde stets als einer seiner größten Vorzüge gerühmt, und so erfüllte auch diese Nummer ihren Zweck, eine neue Seite seiner Kunst aufs beste erglänzen zu lassen.

Bezeichnend für die veränderte Stellung Farinellis gegenüber Nicolini ist die Ausgestaltung der Rolle des letzteren, des Idaspe, welche zwar nicht an Länge, aber hinsichtlich der stimmlichen Anforderungen weit hinter dem Dario zurücksteht. Immerhin war aber auch dem älteren Künstler für die Entfaltung seiner reifen darstellerischen und gesanglichen Kunst reichlich Raum gegeben.

Wir möchten hier gleich noch eine Arie von ähnlichem kriegerischen Inhalt wie das Qual guerriero erwähnen, deren Effekte jedoch nicht an diese heranreichen: Destrier che all' armi usato von Porpora, siehe Nr. 31[85]). Der Text ermöglichte die Bestimmung ihrer Herkunft. Es ist eine Arie des Poro aus „Alessandro nell' Indie", einem der meist komponierten Librettos von Pietro Metastasio. Die von Porpora für Dresden unter diesem Titel komponierte Oper ging 1731 als „Poro" zu Turin mit Farinelli in Szene[86]). Mehr ist uns aus diesem Werke nicht bekannt.

Am letzten Abend des Karnevals 1730 wurde zu Venedig Hasses Oper Artaserse in ihrer ersten Fassung zum erstenmal gegeben. Wenn Mennicke[87]) recht hat, daß Hasses Popularität im 18. Jahrhundert nur mit der Richard Wagners im 19. Jahrhundert zu vergleichen ist, so müßte dem Erfolge nach Artaserse mit Lohengrin in Parallele gestellt werden. Kein Werk Hasses hat seinen Ruhm so nachhaltig bewahrt, und mit keinem ist Farinellis Name so untrennbar verbunden wie mit diesem. Die Partie des Arbace brachte dem Sänger nicht nur in Italien, sondern vor allem später zu London den größten Erfolg seiner ganzen künstlerischen Laufbahn. Wir werden uns, um Wiederholungen zu vermeiden, erst gelegentlich der Darstellung der Londoner Zeit, des Gipfelpunktes der Karriere Farinellis, mit diesem Werke eingehender beschäftigen.

Farinellis Kunst war um diese Zeit zur Höhe der Meisterschaft gelangt. Im Wettstreit mit den besten Sängern der Zeit blieb er stets Sieger und wurde mit Ehren und Reichtümern überschüttet; u. a. wurde er in diesem Jahre auch zugleich mit seinem Bruder zum Mitglied der Academia dei Filarmonici zu Bologna ernannt[88]).

Eine entscheidende Läuterung seiner Künstlerschaft soll er seinem dritten und letzten Besuch am Wiener Hofe, 1731 oder 1732, zu verdanken haben. Sacchi[89]) berichtet ausführlich hierüber: Karl VI., der außergewöhnlich musikverständige Monarch, schätzte Farinelli „wegen der Vortrefflichkeit seines Gesanges, wegen seiner Manieren und auch wegen des eigenen Akzents der neapolitanischen Sprache, um dessentwillen ihm auch die Nachfolge nach Mateucci[90]) in die königliche Kapelle von Neapel angeboten worden war" . . . und „beinahe"

---

[85]) V.: Ms. der Partitur, Berlin, Musikabteilung der Bibliothek. Ms. Misc. 123: „Porpora: Destrier che all'armi usato für Farinelli."

[86]) Giacome Sacerdote: Teatro Regio in Torino etc., S. 51.

[87]) Carl Mennicke: Hasse und die Gebrüder Graun als Symphoniker. 1906.

[88]) Siehe Serie chronologica de principi dell Academia dei Filarmonici di Bologna.

[89]) Sacchi, S. 14.

[90]) Der hochberühmte Kastrat Matteo Matteucci, mit dem wahren Namen Matteo Sassani, nicht zu verwechseln mit Pietro Mattucci, einem gleichfalls ausgezeichneten Kastratensänger, besaß eine außergewöhnlich umfangreiche Sopranstimme und wurde, ebenso wie sein Namenskollege, besonders in Frauenrollen geschätzt. Er ist 1649 zu Neapel geboren, sang lange Zeit am Hofe zu Madrid, gelangte zu großem Reichtum und lebte noch 1730 zu Neapel. Nach Mancinis Bericht sang er damals noch, trotz seiner achtzig Jahre, aus Frömmigkeit alle Samstage in den Kirchen und hatte sich eine bewundernswerte Frische der Stimme bewahrt.

sagt Vernon Lee[91]) nicht ohne leise Ironie, „gab er dem größten aller lebenden Sänger Gesangsstunden." Farinelli hatte es bis jetzt für das höchste Ziel seines Ehrgeizes gehalten, „Verwunderung" zu erregen und mehr dem materiellen Sinn des Auditoriums Genuß zu bereiten als der Seele; er suchte das Schwere mehr als das Schöne und liebte es, seine Stimme und seine Kunst zu zeigen[89]). Der Kaiser soll ihm nun eines Tages, als er ihn auf dem Clavecin begleitete, gesagt haben, seine Künste erregten zwar Erstaunen und Bewunderung, rührten aber das Herz nicht; wie leicht wäre es ihm, dem einzig dastehenden Künstler, Rührung zu erwecken, wenn er manchmal einfacher und ausdrucksvoller sein wollte: „Ihr übertrefft die Langsamsten an Langsamkeit und die Schnellsten an Schnelligkeit. Es ist aus diesem Grunde angemessener, daß Eure Schritte die eines Menschen, nicht die eines Giganten seien. Nehmt eine einfache Methode an und eine sanfte, und Ihr werdet die Herzen erobern[92])!" Farinelli soll unter dem Eindrucke dieser Worte nunmehr „manchmal" den Mut gehabt haben, dem Beifall der Menge zu entsagen, um einfach, wahr und dramatisch zu sein. „Er vermischte das Lebhafte mit dem Pathetischen, das Einfache mit dem Erhabenen und auf diese Weise rührte er jeden Zuhörer sowohl, als er ihn in Erstaunen setzte"[93]).

Jedenfalls war diese Lektion, welche Farinelli zu seinem großen Nutzen von Karl VI. erhielt, weniger drastisch als jene, die der Komponist Jomelli dem berühmten Violinisten, später auch als Gesangslehrer hochgeschätzten Felice Giardini gab, der in seiner Jugend gleichfalls die Sucht hatte, im Solo wie im Akkompagnement die schwierigsten und gewagtesten Verzierungen anzubringen, für welche unkünstlerische Neigung er vom Publikum stets mit dem rauschendsten Beifall belohnt wurde. Jomelli gab ihm aber während der Aufführung einer seiner Opern für eine derartige Extratour eine Ohrfeige, die Giardini auf Lebenszeit von dieser Abgeschmacktheit heilte[94]).

In den Jahren von 1731—1734 sang Farinelli zu Rom, Turin, Venedig, Ferrara, Lucca, Bologna, Florenz und wohl auch anderen Orts. Leider fehlt gerade für diese Zeit seines höchsten künstlerischen Glanzes in Italien ein vollständiger Nachweis der von ihm gesungenen Opern. Trotzdem hatte ich Gelegenheit, in fünf von den bloß sieben mir mit Namen bekannten Werken Einsicht zu nehmen[95]). Die hier aus diesen gegebenen Beispiele dürften teilweise, bloß nach dem Grade der geforderten Gesangsvirtuosität bewertet, einigermaßen enttäuschen. Technisch anspruchsvollere fanden sich aber nicht, und unsere Stimmbiographie bezweckt auch nicht bloß die Feststellung der äußersten Grenzen der technischen Bravour Farinellis, sondern eine Übersicht über alle Arten der ihm zugewiesenen Aufgaben, also auch jener im einfachen, getragenen Gesangsstil und im zierlichen Canto fiorito. Nur auf diese Weise können wir einigermaßen beurteilen, wie vielerlei Schönes, Gutes — und auch Minderwertiges von den Tonmeistern der Zeit für unseren Sänger geschaffen wurde und gewinnen zugleich manches dankbare und leichter zu bewältigende Stück für die Studierstube und den Konzertsaal — auch von dieser Absicht war ja unsere Auswahl mit beeinflußt.

Wenden wir uns nun den einzelnen Werken dieser Epoche zu. Die 1732 zu Turin aufgeführte Oper Merope gibt dem Darsteller der männlichen Hauptrolle, des Epitide, in zwei effektvollen Paradearien reichlich Gelegenheit zur Entfaltung technischer Künste — sonst wäre ihr Komponist nicht Riccardo Broschi. Die erste derselben: Incerto e il vostro core, I. Akt, 3. Szene, hat in ihren Passagen einige ganz originelle Wendungen, siehe die Hauptstellen daraus in Nr. 32[96]); ihr Anfang ist $\bar{d}$—$\bar{\bar{g}}$. Die konventionellere, aber groß angelegte und sehr sangliche Arie: Si traditor tu sei, II. Akt, 17. Szene, hat einen Umfang von $\bar{a}$—$\bar{\bar{a}}$, siehe Nr. 33[97]). Die übrigen Solonummern der Partie haben mehr getragenen Charakter und sind musikalisch nicht durchwegs wertvoll. Der Umfang der ganzen Partie geht über die zwei Oktaven von a—$\bar{\bar{a}}$ nicht hinaus.

Bedeutend geringere Anforderungen an die Kehlfertigkeit stellt die Rolle des Mirteo in Giuseppe Sellittis Oper Nitocri, aufgeführt zu Venedig im Karneval 1733. Übrigens wäre

---

[91]) Vernon Lee, S. 278.
[92]) Sacchi, S. 15.
[93]) Burney: Tagebuch, I., S. 154 bis 155.
[94]) Giardini, geboren 1716 zu Turin, gestorben 1796 zu Moskau; er unterrichtete u. a. auch die schöne Lady Hamilton, die spätere Freundin Lord Nelsons, im Gesang.
[95]) Sacchi, S. 9 und andere Berichte.
[96]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde. „Riccardo Broschi: La Merope."
[97]) V. Ms. der Partitur, Wien, wie oben. Die Singstimme wird von zwei trombe da caccia, zwei Oboen, zwei Violinen, Viola und unbeziffertem Continuo begleitet.

gleich der erste Satz der zierlichen Arie: Anche un misero arboscello, siehe Nr. 6[98]) sehr leicht in ein brillantes da capo umzuwandeln, wobei die spielerische Cantilene zwanglos nach der Höhe und Tiefe ausgreifen und im reichsten Maße Gelegenheit für Koloraturfeuerwerk bieten könnte. Weit einfacher und teilweise von banalster Harmlosigkeit sind die drei anderen mir noch bekannten Arien dieser Partie[99]); der Umfang derselben erstreckt sich von a—g.

Mehr musikalische Qualitäten besitzt Geminiano Giacomellis Oper: Adriano in Siria, gleichfalls im Karneval 1733 zu Venedig aufgeführt, wie die drei in unsere Sammlung eingereihten Nummern aus der Partie des Farnaspe erweisen. Ein echtes Belcantostück und den besten Schöpfungen Hasses und anderer Zeitgenossen ebenbürtig, ja beinahe an die Wärme und Innigkeit Mozartscher Tenorarien, etwa an die B-Dur-Arie des Belmonte in der Entführung aus dem Serail, erinnernd, ist die aus dem I. Akt, 16. Szene stammende Arie: Se non ti moro a lato, siehe Nr. 7[100]). Technisch erfordert die Arie vor allem ein auf vollendeter Atembeherrschung basierendes Legato. Die Stelle: di qualche pace erheischt elf Takte in einem Atem. Unerläßlich ist hier jene ununterbrochene gleichmäßige Tongebung, die Garcia so treffend als „Tenue de la voix — Haltung der Stimme[101])" beschreibt. Der Bezeichnung Affettuoso entspricht nach Riemann[102]) ein Zeitmaß „zwischen Adagio und Andante", nach Reißmann[103]) bedeutet sie „mit vielem Ausdruck und freiem Vortrag". Die am Schlusse des II. Aktes stehende Arie: Amor dover rispetto, siehe Nr. 8[104]), ist das Bravourstück der Partie, das sich gleich den anderen Arien in der Lage des Mezzosoprans h—fis hält. Ein Vergleich mit der späteren Komposition desselben Textes von Veracini, siehe Nr. 37, ergibt manches Verwandte in der Anlage dieser Vertonungen.

Die aus dem III. Akt stammende Siciliana: Mancare Dio mi sento, siehe Nr. 9[105]), ist ein einfacheres, für den Sänger sehr dankbares Stück, das einen kaum zu verkennenden Anklang an die bekannte Tenorarie des Bajazet: Figlia mia in Händels Oper Tamerlano (komp. 1724) aufweist. Von den drei übrigen Arien des Farnaspe ist noch die letzte hervorzuheben: Non ho nel sen costanza, ein hübsches sangliches Largo D-Dur, mit breitangelegten Passagen, in ausgesprochener Altlage von a—d. Der Gesamtumfang der Partie reicht von a—g.

Im Mai desselben Jahres kreierte Farinelli zu Bologna die Titelrolle in Hasses Oper Siroë (1. Fassung). Diese Partie ist gesanglich sehr dankbar und gibt dem Sänger ähnlich wie

---

[98]) V.: Ms. der Partitur, Wien. Musikabteilung der Nationalbibliothek Ms. 17566: „Dal Teatro di S. Giov. Crisostomo. Arie con Instromenti in musica dal Sig. Giuseppe Sellitti, Maestro di Capella Neapolitana. Nel Carnevale dell' Anno 1733." Nr. 1. Als Sänger dieser Arie ist Sig. Carlo Broschi, detto Farinello angegeben, ebenso bei den Stimmen 3, 6 (Duette mit Rosa Bavarese), 7 und 8 der Sammlung. Obwohl der Name der Oper, aus welcher die Arien stammen, nicht angegeben ist, so steht es doch außer Zweifel, daß wir die Hauptstücke aus Sellittis Nitocri vor uns haben. Im Original-Libretto der Nitocri von Apostolo Zeno finden sich die vorliegenden Arien nicht, doch ergeben sich hinlängliche Anhaltspunkte für die Stellen der Handlung, an welchen sie sinngemäß eingefügt worden sein dürften. Da aber ihr Text vollständig neu und sicherlich auch die Szenenfolge der Oper eine veränderte war, verzichten wir auf die diesbezüglichen Angaben und Vermutungen.

[99]) Eine dieser Arien, Nr. 3: No traditor non sono und die Arie: se non ti moro aus Gem. Giacomellis Adriano sind auch in einer anderen Handschrift und Ariensammlung der Nationalbibliothek zu Wien, in Ms. 17568 ad Nr. 13 und 5 enthalten und mit dem Vermerk „Farinello" bezeichnet, was Eitner zu dem Irrtum veranlaßt haben dürfte, sie im Quellenlexikon als Kompositionen Farinellis zu bezeichnen.

[100]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Musikabteilung der Nationalbibliothek, Ms. 17566 (im gleichen Band mit der oben genannten Ariensammlung von Selliti): „Dal Teatro di S. Giov. Crisostomo. Arie con Istromenti poste in musica dal Sig. Geminiano Giacomelli, Maestro di Capella attuale di S. A. R. di Parma, nel Carnevale dell anno 1733." Nr. 4. Als Sänger der Nummern 1, 4, 7, 9, 11 und 12 der Sammlung ist wieder Sig. Carlo Broschi detto Farinello genannt. Der fehlende Titel der Oper ergibt sich aus der Feststellung, daß im Karneval 1733 zu Venedig, Giacomellis „Adriano in Siria" in Szene ging. Die Arie findet sich im Original-Libretto Metastasios, Akt I, Szene 16. Einige Verse sind anders, ihr Sinn ist aber der gleiche.

[101]) Manuel Garcia fils: Ecole de Garcia etc., I., S. 54.

[102]) H. Riemann: Musiklexikon, 7. Auflage.

[103]) Mendel und Reißmann, musikalisches Konversationslexikon.

[104]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Nr. 9 der oben bezeichneten Ariensammlung von Giacomelli. Der Text der Arie ist in Metastasios Libretto nicht enthalten. Da sich aber Nr. 10 der Sammlung als die Arie der Sabina, Akt III, Szene 1, feststellen ließ, ist wohl die Annahme begründet, daß Nr. 9 als die Bravourarie des Helden am Schluß des II. Aktes stand.

[105]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Nr. 11 der oben bezeichneten Ariensammlung von Giacomelli. Der Text des hier für Farnaspe bestimmten Stückes ist eine leichte Umarbeitung einer Arie der Emirena, nach Metastasio, III. Akt, 7. Szene, was aber für die Umstände der Handlung ganz ohne Belang ist. Die Vorzeichnung des Stückes, drei b, entspricht nicht der tatsächlichen Tonart F-Moll, wurde daher in der vorliegenden Bearbeitung richtiggestellt.

die des Farnaspe in fünf Arien reichlich Gelegenheit, in gefühlvollen Kantilenen und brillanten Passagen zu glänzen, aber die Effekte des Dario in Idaspe werden auch hier nicht von ferne erreicht. Wir haben nur Siroës erste Arie, das einst populärste Stück der Oper, in unsere Sammlung aufgenommen: Se al ciglio lusinghiero, I. Akt, 6. Szene, siehe Nr. 10[106]). Die Textunterlage dieses frischen, sich leicht ins Ohr schmeichelnden Stückes ist ein in liebenswürdigster Weise gegebener Korb. Siroë klärt Laodice, welche sich von ihm geliebt glaubt, fein scherzend darüber auf, daß er eine andere (Emirena) liebe.

Die nächste Arie: La sorte una tiranna, G-Dur c Adagio, ist ein hübsches getragenes Stück mit vielen „lombardischen Figuren" und Trillern, im Umfang von $\bar{a}$—$\bar{\bar{f}}$. Schwierig und effektvoll, aber nicht sehr ansprechend ist die Koloraturarie im II. Akt, 3. Szene: Spesso tra vaghe rose, B-Dur c. Ihr Umfang ist b—$\bar{\bar{b}}$. Weniger interessant ist die Arie im II. Akt, 13. Szene: Del tuo voler dipende, D-Dur c Adagio, Umfang a—$\bar{\bar{f}}$, hübscher und flüssiger die Arie: Se l'amor tuo mi rende, B-Dur c Allegro, im III. Akt, 12. Szene.

Der Gesamtumfang der Partie reicht von a—$\bar{\bar{b}}$. Einen großen Teil seiner Wirkungen mußte Farinelli in dieser Rolle, wie auch in mancher anderen, wohl den Rezitativen abgewinnen, die ihm hier allerdings in besonders großem Ausmaße zufielen. Weitaus das effektvollste Bravourstück der ganzen Oper und den brillantesten Arien Farinellis ebenbürtig ist die von Vittoria Tesi gesungene Arie der Laodice im II. Akt, 14. Szene: Ride il ciel per me sereno.

Die im Karneval 1734 zu Venedig aufgeführte Oper Merope von Gem. Giacomelli übertrifft die gleichnamige Oper von Riccardo Broschi teilweise weit an musikalischem Wert. Von den fünf Arien des Epitide ist das Hauptstück: Quell usignuolo, che innamorato, II. Akt, 4. Szene, siehe Nr. 34[107]). Das in dem Herzen des Helden wohnende Gefühl ist nach den Worten des vorangehenden Rezitativs nicht Haß, nicht Rache, sondern Liebe, und so klagt er gleich der Nachtigall in Einsamkeit sein Leid. Das Locken und ruhelose Schmachten der Nachtigall wird vom Sänger in der üblichen konventionellen Art nachgeahmt. Die ausgedehnten Passagen gehen über einen mittleren Schwierigkeitsgrad nicht hinaus; einem etwaigen Vergleich mit Händels herrlicher Nachtigallarie in „L'Allegro, il pensieroso ed il moderato" hält das Stück nicht stand. Dasselbe ist aber für uns dennoch von allergrößtem Interesse, weil wir in ihm die Urform jener Arie vor uns haben, die Farinelli dem König Philipp V. von Spanien durch zehn Jahre täglich vorsingen mußte, selbst wenn ihm die drei anderen immer gleichen Stücke einmal ausnahmsweise erlassen wurden. Wie sich diese Arie in der Bearbeitung und Ausschmückung Farinellis verändert hat, werden wir später staunend sehen, siehe Nr. 21.

In der 10. Szene des II. Aktes folgt eine bloß auf die Wirkungen einer pastosen Stimmgebung zielende größere Arie: Chi condanna il regno sangue; eine zwölftaktige Passage im ersten Satz, breite Stellen in ganzen Noten sind hervorzuheben, der Umfang ist $\bar{c}$—$\bar{\bar{f}}$. Im III. Akt hat Epitide nur eine einzige Nummer, aber musikalisch wohl das beste Stück der Oper: Sposa non mi cognosci. Die Wirkung der getragenen, sehr ausdrucksvollen Arie liegt aber mehr in der dramatischen Situation als in konzertanten Qualitäten, wenn auch eine zehntaktige, in Achteln und Vierteln modulierende Passage nicht fehlt. Auch hier beschränkt sich der Umfang auf $\bar{c}$—$\bar{\bar{f}}$; die ganze Partie fordert aber fast zwei Oktaven, von h—$\bar{\bar{b}}$.

In dieser Oper hatte auch Caffarelli, der ausgezeichnete Sopranist und einstige Kollege Farinellis in Porporas Schule, Gelegenheit, sich in der Partie des Trasimede hervorzutun. Die Schwierigkeiten der Rollen der beiden Sänger sind ungefähr die gleichen; die höhere Stimm-

---

[106]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Musikabteilung der Nationalbibliothek Ms. 17256: „G. A. Hasse; Siroë." Erste Fassung 1733. Diese Arie scheint sehr beliebt gewesen zu sein, da sie sich in verschiedenen Bibliotheken auch in Einzelabschrift findet, ebenso in dem späteren Druck: „The Favourite Songs in the Opera call'd Siroë by Sig, Hasse, London, J. Walsh", Brüssel, Bibl. du Conservatoire, London, Britisches Museum usw.

[107]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde. Das sehr schön in gold und schwarz ausgeführte Titelblatt besagt: „Merope Dramma per Musica rappresentata nel famosissimo Teatro Grimani di San Giov. Crisostomo nel Carnevale dell Anno 1734. Dedicato da Domenico Lalli à Sua Altessa Serenissima il Sig: Principe Regente di Waldeck Conte del S. R. Impero, de Pirmont e Rappolstein: Signor di Honerek, e Gerofesk: Cávaliere dell Ordine di S. Hubert etc. etc. etc." Das zweite Blatt bringt die Attori, die Besetzung und am Schlusse den Komponisten: „La Musica è del Sigr. Geminiano Giacomelli, Maëstro di Capella di S. A. R. di Parma." T. Wiel gibt in seinem Werke: „I Teatri Musicali Veneziani del Settecento", Venedig 1897, S. 115, irrig Apostolo Zeno als den Textdichter an. Der Vergleich der Dichtung Lallis mit Zenos Merope ergibt die vollständige Verschiedenheit der Bearbeitung. Die Singstimme unserer Arie ist von zwei Violinen, Viola und unbeziffertem Continuo begleitet.

lage bis zum $\bar{a}$ wird vom Trasimede häufiger gefordert, als vom Epitide. Alle Personen des Stückes sind überreich mit Rezitativen bedacht[108]).

Im Frühjahr 1734 feierte Farinelli an der Pergola zu Florenz gemeinsam mit der Tesi und mit Catterina Fumagalli die außerordentlichsten Triumphe[109]) — es waren seine letzten in Italien. Hier erreichte ihn der Ruf Porporas: ein glänzendes Angebot der Londoner Adelsoper.

Farinelli hatte das höchste an Ehren und Einnahmen genossen, was ihm sein Heimatland bieten konnte. Es gab in Italien keinen Dichter, „gute, schlechte und gleichgiltige[110]), unter ihnen Lombardi, Grossi, Crudeli und andere, der Farinellis Kunst nicht besungen hätte. Der Poet und Arzt Tommaso Crudeli ruft in einem seiner Gedichte[111]) bei dem Gedanken an Farinellis Abreise nach England in Verzweiflung den Cupido auf, den Sänger in der Heimat zurückzuhalten. Cupido antwortet aber, daß dieser Plan unausführbar sei, da er selbst nicht umhin könne, Farinelli überallhin zu folgen, sei es über die Alpen, sei es über die See.

II. England 1734—1737.

Um Farinellis künstlerische Wirksamkeit in London richtig beurteilen zu können, ist es notwendig, die Umstände, unter welchen seine Berufung erfolgte, etwas eingehender zu besprechen. Dies ist um so mehr erforderlich, weil nur auf diese Weise die eigenartige Stellung Farinellis gegenüber Händel klargelegt werden kann, aus welcher Chrysander in seinem Leben Händels[112]) in nicht sehr objektiver Weise das Ergebnis des Kampfes zwischen dem größten Repräsentanten „bloßer Virtuosität" und dem „wahrer Kunst" herleitete: Händels Abdrängung von der Oper zum Oratorium.

Händel hatte von 1720 bis 1728 die vom Hofe unterstützte „Opern-Akademie" in London geleitet, welche nach dem Vorbilde der italienischen Oper am Hofe zu Wien, damals der glänzendsten in Europa, eingerichtet worden war. Nach der aus materiellen Gründen erfolgten Auflösung dieser ersten Opern-Akademie rief Händel zusammen mit dem Theaterunternehmer Heidegger im Herbst 1729 eine neue Opern-Akademie ins Leben, die im Frühjahr 1733 infolge von pekuniären und künstlerischen Schwierigkeiten neuerlich in eine Krise geriet, welche durch gesellschaftliche und politische Gegensätze in den Kreisen des Hofes und der Aristokratie noch verschärft wurde. Es kam zur Gründung eines Konkurrenzunternehmens, das sich vor allem auf die Protektion des jungen Prinzen von Wales Friedrich stützte, der hoffte, seine ihm verfeindeten Eltern und Geschwister durch Ermutigung der oppositionellen Barone und durch den Ruin des Hof- und Hausmusikers Händel zu ärgern[113]). Die Agitation für diese neue italienische Oper wurde so eifrig und so geschickt betrieben, daß die Subskription, das heißt das Saison-Abonnement, einen sehr großen und raschen Erfolg hatte. Händel erlebte mit Bitterkeit die Fahnenflucht seiner eigenen Truppe. Er hatte Ende Mai seinen besten Sänger, den berühmten Altkastraten Senesino, wegen maßloser Forderungen Knall und Fall entlassen. Senesino trat sofort in den Dienst der Gegenoper, bei welcher er in der ersten Saison anscheinend sogar als Impresario fungierte[114]). Ihm folgten aber von Händels Sängern auch noch die Damen Bertolli und Celeste Gismondi und der ausgezeichnete Bassist Montagnana; nur seine Primadonna Maria Strada, die mit Händel in künstlerischer und persönlicher Freundschaft verbunden war, hielt ihm Treue. Das Ensemble der Gegenoper gewann außerdem als Primadonna Francesca Cuzzoni, deren herrliche Stimme und erstklassige Gesangskunst die Londoner seit mehreren Jahren vermißten, da Händel die ungeberdige Person, die sich so weit hinreißen ließ, ihre Rivalin auf offener Szene zu ohrfeigen, trotz Drängens von Seite des Adels nicht mehr engagiert hatte. Der Textdichter des Hauses war Paoli Rolli, und zum musikalischen Leiter hatte man Hasse ausersehen. Aber Hasses erste Frage auf die an ihn gerichtete Einladung, nach London zu kommen, war, ob Händel tot sei. Als man dies verneinte, lehnte er das Angebot

[108]) Der Künstlertruppe des Carnevals 1734, welche außer Merope auch noch die Opern Berenice von Francesco Araya und Artaserse von Hasse gab, gehörten außer Farinelli und Caffarelli noch die hervorragende Primadonna Lucia Facchinelli, die Altistin Maria Teresa Pieri fiorentina, Catterina Giorgi, der Altist Antonio Baldi und der neapolitanische Tenorist Francesco Tolve an.

[109]) A. Ademollo: Corilla Olympica, S. 41.

[110]) Vernon Lee, S. 174.

[111]) In dem Werkchen: In lode del signor Carlo Broschi detto Farinello, musico celebro, ode di Tommaso Crudeli. In Firenza 1734.

[112]) Friedrich Chrysander: G. F. Händel, II., S. 322 ff.

[113]) Über das ausgebreitete Intriguenspiel am Hofe und besonders den erbitterten Kampf des Prinzen von Wales mit seiner Schwester, der hochmusikalischen Prinzessin Anna, siehe Chrysander S. 360 ff.

[114]) Chrysander, II., S. 324.

ab, weil es ihm nicht aussichtsvoll schien, mit Händel in die Schranken zu treten. Nun wandte man sich an Porpora, der mit Freuden zugriff, da er seinem ruhelosen Ehrgeiz ein glänzendes Feld für sich als Komponist und Orchesterleiter sich öffnen sah.

Das Schicksal, als Komponist immer und überall stärkeren Talenten gegenüber zu stehen, hatte damals seine streitbare Natur noch nicht entmutigt und verbittert, obwohl er seine Kräfte schon mit Vinci in Venedig, mit Fux, Caldara und Conti in Wien, mit Hasse in Dresden, nicht immer als Sieger, gemessen hatte.

Aber auch Händel traf seine Vorbereitungen zum Kampfe. Vor allem galt es neue, zugkräftige Sänger zu werben. Zu diesem Zweck reiste er im Sommer 1733 nach Italien und engagierte die ausgezeichnete Sängerin Durastanti, welche schon vor zehn Jahren in London gesungen hatte und nun bereits etwas im Abnehmen war, die Schwestern Maria und Rosa Negri, den Bassisten Waltz, den jungen begabten Soprankastraten Carlo Scalzi und als Primo uomo den berühmten Mezzosopran Giovanni Carestini. Hawkins[115]) bringt die interessante Notiz, daß Händel damals in Italien auch Farinelli, „einen jungen Mann von erstaunlichen Talenten", gehört habe, „sonderbarerweise" aber Carestini den Vorzug gab. Chrysander verteidigt diesen Mißgriff Händels, indem er sagt[116]), der Unterschied zwischen Farinelli und einem wahren Sänger sei der „der schönen Sinnlichkeit als Selbstzweck oder aber als Mittel zu einem höheren Zweck" und meint, Händel hätte erkannt, daß jenem „der Keim künstlerischer Eigentümlichkeit" fehlte, durch welche er „dem Tonsetzer für die Bildung bestimmter Kunstcharaktere ergiebig und sozusagen auf ideale Weise untertan" hätte werden können. Es scheint, daß die Zeitgenossen im allgemeinen und die Komponisten im besonderen, Porpora, Hasse, Leo, Vinci, Broschi und viele andere diese Meinung nicht geteilt haben. Der einzige plausible Grund für Händels Wahl war der, daß Carestini in Erscheinung und dramatischer Begabung dem wegen seiner überlangen Figur etwas steifen und im Spiel weniger geschickten Farinelli überlegen war; dies konnte aber bei der auch von Händel mehr konzertant geformten Oper von damals nicht unbedingt den Ausschlag geben. Jedenfalls hat der Verlauf der Ereignisse gegen Händel entschieden.

Händel begann seine Vorstellungen im Haymarket-Theater am 30. Oktober 1733. Das Glück war ihm in dieser Saison günstig. Seine Sänger gefielen, vor allem Carestini gleich bei seinem ersten Auftreten in den Opern Cajus Fabricius und Arbace.

Porpora eröffnete das Theatro Lincolns Inn Fields erst am 29. Dezember mit seiner Oper „Ariadne auf Naxos". Er bekam Händels künstlerische Überlegenheit sofort zu fühlen, als dieser am 26. Jänner 1734 mit einer eigenen Oper Ariadne einen außerordentlichen Erfolg hatte, der den Anlaß gab, daß das Publikum die Porporasche Oper als „den Kuckuck", die Händelsche als „die Nachtigall" bezeichnete[117]). Hawkins Angabe[118]), Farinelli habe den Teseo in Porporas Oper gesungen, ist ein Irrtum. Es war Senesino, dessen Sätze in dieser „leeren Oper" — nach Chrysanders unfreundlicher Kritik[119]) — „so pomphaft aus dem übrigen herausgehoben sind, daß der Komponist dadurch völlig als der Bediente desjenigen Sängers erscheint, dem er sein Engagement verdankte". Dieser Ausfall zeigt so recht, wie schwer es Chrysander wird, Sonne und Wind gerecht zu verteilen. Senesino war mehr als ein Jahrzehnt hindurch der mit Recht bewunderte Primo uomo der Händelschen Opern-Akademien gewesen und unter anderem der Träger der Hauptrollen in Händels Opern: Rhadamist, Muzio Scävola, Floridonte, Giulio Cesare, Tamerlano, Rodelinda, Scipio, Alessandro, Admeto, Riccardo I., Poro, Ezio, Sosarme, Orlando, außerdem in den Konzertwerken Acis und Galatea, Deborah usw. Was bei Händel, dem die Sänger nach Chrysanders Worten „sozusagen auf ideale Weise unterthan" wurden, — dies paßt besonders gut auf den ewig widerspenstigen und eingebildeten Senesino! — Inspiration war, heißt nach dem „Absinken" Senesinos zur Gegenoper gleich bei der ersten Partie, die Porpora für denselben Sänger schrieb, eine Bedientenleistung!

Eine Durchsicht des II. und III. Aktes von Porporas Arianna in Naxo, deren Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vorhanden ist — der I. Akt fehlt leider —, erweist, daß die Partien der Arianna und der Antiope mindestens ebensogut bedacht sind wie die des Teseo. Mehrere Stücke derselben sind recht hübsch und technisch ebenso anspruchsvoll wie die teilweise wirklich effektvollen Arien Senesinos. Dies gilt noch besonders von den zwei Baßarien des Pirro, welche Passagen bis zu fünfzehn Takten enthalten. Porporas Werk verdient weit mehr Burneys günstiges Urteil[120]) als Chrysanders Ablehnung. Ein Vergleich mit der

[115]) Hawkins: Gen. Hist., V., S. 318.
[116]) Chrysander, II., S. 379.
[117]) Hawkins: Gen. Hist., V., S. 323.
[118]) Hawkins: Gen. Hist., V., S. 320?
[119]) Chrysander, S. 338.
[120]) Burney: Gen. Hist., IV., 368 bis 369.

Partitur Händels läßt freilich die routinierte Arbeit Porporas gründlich verblassen, wie ja überhaupt eine Parallele zwischen dem überragenden Genie Händels und den noch so ansehnlichen Leistungen seiner Rivalen fast immer zu Ungunsten der letzteren ausfallen muß. Händel ist übrigens gerade in seiner Arianna über die bei ihm sonst für alle Stimmgattungen gleichmäßig hohen — vielleicht bloß bei der Primadonna bedeutenderen — Anforderungen an seine Sänger hinausgegangen, und zwar ganz besonders in der Partie des Teseo. Auch er setzte offenbar seine ganze Kunst ein, um seinem neuen Protagonisten Carestini Gelegenheit zu geben, Senesino sowohl als Sänger wie als Darsteller zu übertrumpfen. Von den vielen Partien, die Händel während seiner Londoner Zeit für Kastraten schrieb, ist die des Teseo wohl die technisch anspruchsvollste und die welche dem Zwecke virtuoser Effektwirkungen am meisten entgegenkommt. Sie ist die einzige, welche ähnliche Aufgaben enthält wie die großen Bravourstücke Farinellis, wenn sie diese auch nicht ganz erreichen. Als Beispiele solcher Stücke des Händelschen Teseo können gelten: die Arie Nel pugnar im I. Akt, 5. Szene, und die Arie Salda guercia in erta balza im II. Akt, 3. Szene. Bemerkenswert sind in zwei anderen Arien Teseos auffallende motivische Anklänge an Hasses berühmte Arie aus Artaserse: Pallido il sole, siehe Nr. 20, so zum Beispiel im zweiten Teil der Arie: Sdegnata sei con me, I. Akt, 11. Szene, und zu Anfang der Arie: Qui ti sfido, III. Akt, 3. Szene, welche Anklänge vielleicht auf Eindrücke Händels von seiner Sommerreise in Italien zurückzuführen sind.

Carestinis Erfolg in Arianna war ein außerordentlicher. Er sang nach den Berichten „erstaunlich"; „Die Bewunderung, die er erregte, war so allgemein, daß sogar die Pamphletisten dadurch in Bewegung gesetzt wurden"[121]). Senesino fiel gänzlich ab. Am 18. Mai brachte Händel noch seinen neu bearbeiteten Pastor fido heraus und wieder mit so gutem Gelingen, daß die Oper bis Mitte Juli vierzehn Wiederholungen erlebte. Am Schlusse der ersten Saison war die Niederlage der Adelsoper offenbar, und man riet in der Öffentlichkeit schon zur Vereinigung der beiden Unternehmungen, da ja zweifellos ein materielles Gedeihen zweier so kostspieliger Opernhäuser auf die Dauer unmöglich war.

In dieser Not kam Porpora auf den Gedanken, Farinelli nach London zu berufen. Er kannte dessen Macht über jedes Publikum besser als Händel und bezeichnete das Engagement seines berühmtesten Schülers als das einzige Rettungsmittel, auf das er noch vertraute. Als Farinelli gewonnen war, gelang es, auch Hasses Bedenken zu besiegen und ihn zu bestimmen, wenigstens zur Inszenierung seines Artaserse nach London zu kommen. Wie ein Auftakt zu den außergewöhnlichen Wirkungen, welche die Stimme und die Kunst Farinellis auf das englische Publikum ausüben sollte, klingt Burneys Schilderung einer ersten privaten Probe, welche gleich nach der Ende September 1734 erfolgten Ankunft des Sängers in der Wohnung der Primadonna Cuzzoni stattfand: als Farinelli zu singen begann, bemerkte Lord Cooper, der principal manager der Adelsoper, daß die begleitenden vier Musiker, lauter tüchtige Künstler, dem Sänger nicht folgten, sondern wie vom Donner gerührt ihn anstarrten. Lord Cooper forderte sie auf, mehr Obacht zu geben. Da bekannten sie alle, daß sie nicht imstande wären, mit Farinelli Schritt zu halten, da sie nicht nur vom Erstaunen unfähig gemacht, sondern von seinem Talent überwältigt wurden[122]).

Bei Hofe vorgestellt sang Farinelli in einer Soirée im St. James-Palast vor König Georg II, von Händels begeisterter Schülerin, der Prinzessin Anna, Gemahlin des Prinzen von Oranien, auf dem Flügel begleitet. Von diesem Abend, sagt Burney, datiert der Wahnsinn, den Farinelli in England entfesselte und der sich nicht schildern läßt. Farinelli erzählte noch als alter Mann mit Genugtuung Burney von diesem Abend[123]): „Die Prinzessin Anna habe verlangt, daß er zwei Arien vom Blatt wegsingen sollte, die in einem Schlüssel und in einer Schreibart gesetzt waren, welche er gar nicht gewohnt war." Chrysander leistet sich, um Farinellis „beschränkte Vorbildung" zu erweisen, den Satz[124]): „Es gehört der ganze Stumpfsinn eines Castraten dazu, um arglos erzählen zu können, daß Schlüssel (nämlich der Altschlüssel) und Schreibart ihn hinderten, Händels Arien vom Blatte zu singen." Ich würde auf diese Entgleisung gar nicht weiter eingehen, wenn nicht die Autorität Chrysanders einige neuere Schriftsteller zur Wiederholung dieses unsinnigen Urteils veranlaßt hätte[125]). Es gehört die ganze fanatische Einseitigkeit und der blindwütende Haß Chrysanders gegen alles, was Händel entgegen war, dazu, um eine Episode, die Farinelli selbstverständlich als Beweis für seine musikalische Schlagfertigkeit anführte, in so lächerlicher Weise zu entstellen. Sämtliche

[121]) Chrysander, II., S. 362.
[122]) Burney: Gen. Hist., IV., S. 380.
[123]) Burney: Tagebuch etc., I., S. 161.
[124]) Chrysander: II., S. 380.
[125]) So zum Beispiel, Franz Hauser: Gesanglehre, 1866, S. 8, u. a.

Zeitgenossen bestätigen, daß Farinelli — einer der besten Schüler des strengen Porpora! — eine ganz hervorragende musikalische Bildung besaß. Wenn Farinelli hervorhebt, daß der Altschlüssel nicht sein gewohnter Schlüssel sei, so ist dies ganz richtig, da er als Sopranist in der Regel im Sopranschlüssel sang. Daß ihm aber deshalb das Lesen des Altschlüssels keine Schwierigkeiten machte, ist ebenso gewiß. Farinelli sang nicht bloß häufig im Alt- und in den anderen Schlüsseln, wie wir aus den erhaltenen Partituren wissen, — siehe Medo, Idaspe u. a. — er war überdies auch ein vorzüglicher Spieler der Viola di Gamba und des Clavecins und ein theoretisch vollkommen geschulter und begabter Komponist, wie wir später sehen werden. Es dürfte ihn daher die Sicherheit, in verschiedenen Schlüsseln zu lesen, wohl gerade an jenem Abend nicht abhanden gekommen sein. Wenn Farinelli hervorhebt, daß Händels Stil ihm fremd war, so ist dies freilich wahr gewesen. Er gehörte ja — leider! — nicht zu Händels Partei und hatte während seiner bisherigen Karriere kaum Gelegenheit gehabt, sich mit dessen Musik vertraut zu machen. Dies hinderte ihn aber nicht, jene beiden Arien vom Blatte zu singen. Für eine Blamage hätte die Ablehnung eines einzigen Stückes hingereicht. Der glänzende Erfolg dieses Abends aber bewirkte, daß sich der Hof schon zu seinem ersten Auftreten vollzählig im Theater einstellte.

Für Farinellis Debüt, das am 27. Oktober 1734 stattfand[126]), wurde Hasses Artaserse in ein sogenanntes „Pasticcio" umgewandelt, das heißt mit Einlagen von verschiedenen Komponisten ausgestattet, ein damals sehr beliebter Vorgang, um durch die Konkurrenz mehrerer Autoren das Interesse des Publikums zu erhöhen. Eine Partitur dieses Pasticcios ist nicht erhalten, wohl aber das Libretto, dessen Szenarium von der ersten Fassung des Artaserse wesentlich abweicht[127]).

Die Besetzung des Werkes war ausgezeichnet: Artaserse—Montagnana, Arbace—Farinelli, Artabano—Senesino, Megabise—Sgra Segatti, Semira—Sgra Bertolli, Mandane—Sgra Cuzzoni. Farinelli als Arbace fielen von den 29 Nummern der Oper 10 Arien und ein Duett zu, also mehr als ein Drittel des Ganzen. Diese Gesänge waren so geschickt verteilt, daß die Steigerung seiner Leistungen das Publikum den ganzen Abend hindurch in Atem halten mußte.

Wir haben fünf der wichtigeren Stücke dieser berühmtesten Rolle Farinellis in unsere Sammlung aufgenommen. Eine eingehende Besprechung des Librettos, eines der verbreitetsten Werke Metastasios, dessen Beliebtheit am besten durch die Tatsache illustriert wird, daß es ungefähr fünfzigmal in Musik gesetzt wurde, und das heute noch mit seiner krassen Häufung von rührenden und spannenden Effekten — im altpersischen Milieu! — ein sehr wirksames Kinodrama abgäbe, müssen wir uns hier wegen Raummangels versagen; Metastasios Dichtungen sind übrigens nicht schwer zugänglich[128]). Wir bringen also im Folgenden von der Handlung nur das, was zum Verständnis unserer Arien erforderlich ist.

Die von Riccardo Broschi komponierte Arie: In sen mi tace, siehe Nr. 11[129]), war in die 2. Szene des I. Aktes eingelegt. Arbace bespricht in ihr die Hoffnungslosigkeit, aber auch die Beständigkeit seiner Liebe. Die unruhige, mehr parlando geführte Kantilene schmiegt sich der Stimmung des Textes recht wirksam an, ist aber für einen Helden wohl etwas zu weichlich geraten. Die Musik war ursprünglich zu einem anderen Text geschaffen worden. Sie stammt, wie ich feststellen konnte, mit geringfügigen Abweichungen von der Arie des Trasimede: Se il labbro tace im II. Akt, 10. Szene der Oper Merope von Riccardo Broschi her. Bei diesem Stück ist auf die Ausführung der sehr verschiedenartig und fein abgestuften langen und kurzen Vorschläge im Sinne der in unserer Einleitung gegebenen Normen ganz besondere Sorgfalt zu verwenden. Die Arie: Per questo dolce amplesso, siehe Nr. 5[130]), im II. Akt, 5. Szene,

---

[126]) Nach Mennicke, S. 382; nach Chrysander, II., S. 383, war es der 29. Oktober.

[127]) Hierüber ausführlich, O. G. Sonneck: Die drei Fassungen des Hasseschen „Artaserse". Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, XIV, 1912 bis 1913, S. 227 ff.

[128]) Der Text des Artaserse findet sich in: Opere del Sig. Pietro Metastasio, Tomo, III., S. 160 bis 204, Nizza, 1783. Siehe hiezu auch: Osservazioni di varj Letterati sopra i Drammi dell'Abbate Pietro Metastasio, Tom. II., Nizza, 1785 und Joh. Adam Hiller: Über Metastasio und seine Werke, Leipzig 1786.

[129]) V.: Ms. der Partitur, Brüssel, Bibliotheque du Conservatoire. Litt. A Nr. 5498: „Chants pour Farinelli 1734 bis 1736, Nr. 2." Eine handschriftliche Sammlung „Songs in the Opera Artaxerxes" besitzt auch die Leipziger Stadtbibliothek. Zum Vergleich herangezogen wurde auch der Druck: „The Favourite Songs in the Opera call'd Artaxerxes by Sgr. Hasse, London, J. Walsh. (1734, Nr. 5.) Berlin, Musikabtlg. der k. Bibliothek n. 3655; auch in der Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel und im Britischen Museum zu London. Dieser Druck wurde wiederholt in „Le delirie dell Opere etc., V, II., London, J. Walsh", London. Brit. Mus. Old Music G. 159.

[130]) V.: Ms. der Partitur. Brüssel, wie oben: A 5498, Nr. 4 und Londoner Druck, wie oben: Nr. 6: In der Brüsseler Handschrift steht die Arie in F-Dur, im Londoner Druck in E-Dur, welche Tonart auch O. G. Sonneck (wie oben: S. 228 ff.) für die erste Fassung der Oper von 1730 angibt. In der Brüsseler Partitur wird die Singstimme von zwei Violinen, Viola und unbeziffertem Continuo begleitet. Der Londoner

gehört schon der ersten Fassung von Hasses Artaserse vom Jahre 1730 an. Dieselbe löste bei der Londoner Première eine unvorhergesehene Sensation aus, welche durch folgende Umstände veranlaßt wurde. In der betreffenden Szene verurteilt der Verschwörer Artaban, um vor König Artaserse seine Treue und heroische Härte zu erweisen, den eigenen Sohn Arbace wegen der Ermordung des Königs Xerxes zum Tode, obwohl er selbst die Untat begangen hat. Arbace beteuert zwar seine Unschuld, verschweigt aber, daß er den Mörder kennt. Bevor Artaban das Todesurteil ausspricht, umarmt er seinen mit Ketten gefesselten Sohn zum letztenmal, worauf Arbace mit der genannten Arie von ihm Abschied nimmt und sodann in den Kerker abgeführt wird. Senesino, welcher den Artaban gab, wurde hiebei von dem Zauber der Stimme und dem hinreißenden Gefühlsausdruck Farinellis so überrascht und ergriffen, daß er in einer bei diesem routinierten und sebstbewußten Künstler doppelt hoch einzuschätzenden Aufwallung aus seiner Rolle fiel, auf Farinelli zulief und ihn umarmte. Wenn Burney, dem Farinelli selbst die Wahrheit dieser Geschichte bestätigte, sagt: „gleich die erste Arie habe das harte Herz des aufgebrachten Wüterichs so sehr erweicht", so ist das nur eine seiner häufigen Ungenauigkeiten. Dieses prachtvolle Stück, dessen edle Gehaltenheit meisterlich Schmerz, Liebe und Resignation des vom Vater dem Tod geweihten Helden ausdrückt, wird auch heute, trotz der etwas veralteten Passagenstellen seine Wirkung nicht verfehlen, wenn ein voller Mezzosopran oder Bariton den Schwung der tragischen Situation über allzu konzertanten Vortrag nicht vergißt.

Des dramatischen Zusammenhanges halber besprechen wir hier gleich die Arie des Artaban: Pallido il sole, siehe Nr. 20[131]), welche erst später in Spanien ein wichtiges Repertoirestück Farinellis geworden ist[132]). Dieses berühmte Stück gibt der fürchterlichen Situation Artabans am Schluse des II. Aktes nach der Verurteilung seines Sohnes beredtesten Ausdruck. Aber trotz des von Aufregung und anscheinender Verzweiflung erfüllten Textes klingt in der Musik ein Grundton von Unerschüttertheit durch, wie ein sieghaftes Vorgefühl endlichen Triumphes. Sonneck[133]) findet darin einen „der üblichen Widersprüche zwischen dem Sinn der Worte und dem Affekte der Musik . . ., was ein ehrenrettender Hasse-Biograph dann pflichtgemäß als besondere Feinheit ausdrücken würde." Zu dieser Deutung sind auch wir bereit, da Hasse, dessen Theaterblut hier „durch die Zwangsjacken des vorschriftsmäßigen Opernmodells hindurchpochte" mit seiner Auffassung ganz gewiß recht hat. Artaban gibt ja weder seinen Kampfesmut noch die Hoffnung auf die Rettung seines Sohnes preis, wie der Fortgang der Handlung erweist. Das Textbuch von 1730 bezeichnet diese Arie als nicht von Metastasio stammend, aber auch im Urtext Metastasios heißt es im einleitenden Rezitativ: Ma, superato, non si pensi al periglo: Salvai me stesso or si defanda il figlio — zwar besiegt, denke ich doch nicht an meinen Untergang: ich rettete mich selbst zur Verteidigung des Sohnes. Der musikalische Aufbau dieser Arie ist geradezu das Muster einer Stimmparade. Besonders der Anfang derselben, wo die Stimme bei jeder neuen Phrase sich von Stufe zu Stufe erhebt, um dann in voller Breite wieder zur Tiefe zurückzukehren, erregt den Anschein, als sei Hasse geradezu auf die rein tonliche Wirkung dieses übrigens auch dem dramatischen Grundgedanken ungemein charakteristisch entsprechenden allmählichen Ansteigens der Stimme ausgegangen. Das bewußte Verwenden gesangstechnischer Ausdrucksmittel für besondere dramatische Zwecke war ja bei Hasse ebenso wie bei Porpora sehr beliebt.

Im III. Akte galt es nun zu beweisen, daß Farinelli wirklich jenes Wunder an Stimme und Kunstfertigkeit sei, an das kein Sänger heranreiche. Gleich die erste Szene brachte mit der von Riccardo Broschi geschaffenen Einlage: Son qual nave, siehe Nr. 12[134]), die endgültige

---

Druck weist in der Begleitung mancherlei Änderungen und Auslassungen in den Oberstimmen, aber einen reichlich bezifferten Continuo auf. Für die Beseitigung von Fehlern der Handschrift und des Druckes war der Vergleich der beiden Vorlagen nicht unergiebig.

[131]) V.: D. der Partitur, Londoner Druck, wie oben Nr. 8: „Sung by Sgr. Senesino in Artaxerxes by Sgr. Hasse. Auch Berlin, Musikabtlg. der preußischen Staatsbibliothek n. 3655, Brüssel und London. Diese Arie fehlt sinngemäß, weil nicht für Farinelli bestimmt, in der Brüsseler Handschrift 1 Q 5498. Sie steht in der ersten Fassung des Hasseschen Artaserse vom Jahre 1730 am Schlusse des II. Aktes, 15. Szene, im Londoner Pasticcio, II. Akt, 5. Szene. Karl Mennicke bezeichnet in seinen wertvollen Arbeiten: „Hasse und die Gebrüder Graun etc.", S. 338 und „zur Biographie Joh. Ad. Hasses", Sammelbände der Int. Mus. Ges., V., S. 473, diese Arie, durch einen Bericht in Charles de Brosses Lettres familières écrites d'Italie au 1739 et 1740 veranlaßt, irrtümlich als eine von Metastasio und Hasse geschaffene Einlage zu L. Vincis Artaserse, Sonneck (wie oben: S. 242) klärt den Sachverhalt dahin auf, daß de Brosse diese Szene nur in einem Konzert hörte und nicht wußte, daß sie aus Hasses eigener Oper stamme.

[132]) Siehe S. XL.

[133]) Sonneck, S. 242.

[134]) V.: D. der Partitur, Londoner Druck, wie oben Nr. 1; Berlin, wie oben n. 3655; auch abgedruckt in Burneys Gen. Hist., IV., S. 349 bis 444, als: „Sung by Sigr. Farinelli in Artaxerxes". In der Brüsseler Handschrift fehlt diese Arie; sonst finden sich gerade von diesem Stücke nicht zu seltene handschriftliche Kopien, zum Beispiel in der Staatsbibliothek zu Wien und im Britischen Museum zu London.

Entscheidung! Arbace, der den Rettungsversuchen Artabans hartnäckig widerstrebte, fügt sich dem Befehle des edelmütigen Königs Artaserse, der seinen Tod nicht will: er wird fliehen, gleich dem Schiffe, das um die Gefahren der Klippen zu meiden, aufs hohe Meer hinausgeht. Durch diese einzige Arie bleibt Riccardo Broschis Name für immer mit dem Nachruhm seines Bruders verbunden; es war beider Meisterstück!

Die erste und fruchtbarste Anregung zu dieser Schöpfung dürfte für Riccardo die Erinnerung an das Glanzstück Carlos in Leonardo Leos Zenobia in Palmira gewesen sein: die Arie Son qual nave in ria procella[135]). Fast alle Effekte, die Riccardo verwendete, sind dort schon gegeben. Sehr interessant zum Vergleich ist auch eine Arie aus einer Oper Venceslav, die ich in einem Walshschen Druck fand[136]), in welchem weder der Komponist, noch die Jahreszahl, sondern bloß die Sängerin, Signora Strada, angegeben ist. Auch diese Arie weist merkwürdig verwandte Züge mit Riccardos Arbeit auf, sowohl in den Passagen als in gewissen charakteristischen Quart- und Quintschritten der Melodie und in mehreren synkopierten Stellen, deren Ähnlichkeit augenfällig ist. Es ist wohl anzunehmen, daß Riccardo auch diese Arie gekannt und benützt hat. Jedenfalls bleibt dem findigen Mann der Ruhm, seine Vorgänger an Raffiniertheit und Eleganz weit übertroffen zu haben. Zu jener Zeit, wo man für die der Koloratur innewohnenden Ausdrucks- und Charakterisierungs-Elemente ein stärkeres, wenn auch naiveres Empfinden hatte als heutzutag, mag das Publikum von diesem realistischen Tongemälde schon an und für sich gepackt worden sein. Das mit lebhaftestem Temperament unaufhörlich allegro assai dahinstürmende Stück, das auch im Mittelsatz zu keinem Ruhepunkt gelangt, entbehrt durchaus nicht einer anmutigen melodischen Führung. Man möchte fast von Grazie sprechen, wenn nicht die wilde Impetuosität der in immer neuen Figuren und Schnörkeln auf- und abjagenden Rouladen und Trillerketten die Kantilene jedesmal wieder verschlingen würde. Freilich der Sturmesodem eines „an Eichen und Bergeshöhn" vorüberbrausenden Händel — wie etwa in der Arie des Arsaces in Parthenope: Furibondo spira il vento — ist es nicht. Gerber[137]) begrenzt die Leistung des Komponisten ganz treffend: „Des Lärmens im Ritornelle und des Trillerns und Quirlens im Gesange nimmt darin kein Ende, so daß man nichts weniger, als den großen, edlen und erhabenen Charakter einer heutigen Bravourarie finden kann. Desto getreuer ist aber das im Texte vorgeschriebene Bild eines von den Wellen hin- und hergedrehten und geworfenen Nachens wiedergegeben."

Die technischen Schwierigkeiten der Arie beruhen hauptsächlich in den langen Läufen und Trillerketten. Eine der Passagen des ersten Satzes beansprucht fünfzehn Takte in einem Atem und „endet" mit einer Trillerfermate! Die Konstruktion eines Stimmdiagramms nach Aikins Methode ergibt wieder, ähnlich wie bei der Arie Qual guerriero in Idaspe[138]), eine gerade bei einem solchen Prunkstück überraschende, relativ seltene Ausnützung des ganzen Stimmumfangs und die auffällige Bevorzugung der Stimmlage von $\bar{g}$—$\bar{\bar{g}}$. Der erste Teil überschreitet nach der Höhe zu nie das $\bar{\bar{g}}$ und geht nur einmal in einer Skala mit einem Sechzehntel bis $\bar{c}$ herab, auch das $\bar{d}$ erreicht bloß den Gesamtwert einer halben Note. Erst der zweite Teil

[135]) Siehe Nr. 1 und S. XVI.

[136]) London, Brit. Museum, Old Music. Eine Kopie dieser Arie ist in meinem Besitz. Nachdem die Strada erst 1730 von Händel nach London gebracht worden war, kann es sich wohl nur um jene Oper handeln, welche nach Burney, Gen. Hist., IV., S. 349, in London am 12. Jänner 1731 unter Händels Direktion zum erstenmal, übrigens im ganzen nur viermal gegeben wurde. Der Komponist ist unbekannt, und Burney weiß nicht, ob und mit welchen Änderungen ein älteres Pasticcio vom Jahre 1717 hier neu aufgefrischt wurde. Chrysander, II., S. 243, zitiert die Vermutung Colmans, es sei dasselbe Mischwerk auf den Text Apostolo Zenos gewesen, „welches man so oft in Venedig gehört hatte". Damit wäre ein Fingerzeig gegeben, wie Riccardo Broschi die Bekanntschaft dieser Arie hätte machen können. Er kannte ja gewiß mehrere Vertonungen des Venceslav von Apostolo Zeno. Die erste wurde in Venedig 1703 am Theater S. Giov. Crisostomo aufgeführt; die Musik stammte von Carlo Francesco Pollarolo. Die zweite erschien 1708 am Teatro Malvizzi zu Bologna unter dem Titel: Il Fraticida innocente o sia il Venceslav; der Komponist war Giacomo Antonio Perti. Diese Oper wurde später am selben Theater mit einigen Änderungen wieder aufgeführt. Im Jahre 1722 kam in Venedig eine Oper mit Musica di diversi, 1723 ein abermals verändertes Pasticcio dieses Namens zur Aufführung. Siehe Lione Allacci: Drammaturgia (accresciuta e continuata etc.) 1755. Dieses letzte Pasticcio fand später vielleicht den Weg an die Themse.

Das Thema von dem mit den Wogen kämpfenden Schiffe war bei den Dichtern und Komponisten jener Zeit ungemein beliebt. Wir erwähnen noch die Arie aus Attilio Ariostis Artaserse: Son come navicella, welche Oper am 1. Dezember 1724 vom Händel'schen Opernunternehmen erstmalig aufgeführt wurde. (Ein Walshscher Druck, davon im Britischen Museum Old Music 206 c.). Porpora hat auf den gleichen Text eine sehr hübsche Arie gemacht, welche in London vor einiger Zeit einen Neudruck erlebte. Auch von Händel existiert ein solches „Marinestück": Die Arie des Meleagro aus der Oper Atalanta: Tu solcasti il mare infido, agitata navicella, 1736 für den Kastraten Conti-Gizziello komponiert, usw.

[137]) E. L. Gerber: Neues histor. biogr. Lexikon der Tonkünstler 1812, S. 521.

[138]) Siehe S. XX.

bietet einen Dreiklangaufstieg durch zwei Oktaven in Achteln von h—$\bar{\bar{h}}$, siehe Leonardo Leo. Auch bei dieser Arie ist an den Beginn ein Schwellton gesetzt. Bruder Riccardo wußte wohl, gleich Porpora, warum — siehe dessen Bluff mit dem Trompeter zu Rom. Tief Atem holend und die rechte Hand nach seiner Gewohnheit auf die Brust legend, ließ Farinelli — in der Mittellage, auf dem eingestrichenen $\bar{g}$ — einen wunderbaren Ton auf- und abschwellend erklingen, der fünfmal so lang dauerte wie bei einem gewöhnlichen guten Sänger. Dieser Ton war klar und weich, stieg durch ganz unmerkliche Grade zu einer erstaunlichen Stärke und nahm dann ebenso unmerklich wieder ab bis zur äußersten Zartheit. Das Londoner Publikum geriet bei diesem Ton, der zu einer unauslöschlichen Legende geworden ist[139]) in eine wahnsinnige Trunkenheit, die zu beschreiben unmöglich ist, und volle fünf Minuten brauste der Beifallsjubel durchs Haus. Sodann fing er mit einer so glänzenden raschen Fertigkeit an fortzusingen, daß es dem damaligen Orchester schwer ward, mit ihm Takt zu halten[140]). Dieser Effekt einer maßlosen Tempobeschleunigung dürfte besonders dem da capo zugute gekommen sein. Die unerhörten Wirkungen, welche Farinelli dieser Arie abgewann, brachten den Erfolg des Abends auf den Gipfel. Der Ausruf einer Dame aus einer Loge[141]): One god, one Farinelli! — Ein Gott, ein Farinelli! — wurde zum geflügelten Wort.

Die Arie ist übrigens bei geschickter Atemeinteilung von tüchtigen Sängerinnen auch heute in Ehren zu bewältigen; es dürften aber doch nur Stimmen, welche bedeutende dynamiche Kontraste zu leisten vermögen, damit eine durchschlagende Wirkung erzielen. Sie ist eben mehr ein Stück für Flügelhorn als für Oboe! Am meisten dürfte das Farinelli zugeschriebene rasende Tempo eine ideale Nachahmung des Vorbildes erschweren.

Die 6. Szene des III. Aktes des Artaserse bringt noch eine sehr anmutige, von Porpora beigesteuerte Arie: Or la nube procellosa, siehe Nr. 13[142]) in welcher die Hoffnung des Helden auf die bevorstehende glückliche Lösung aller Wirrnisse recht fröhlich und lebhaft in einem schier übersprudelnden Parlando und in preziösen trillergezierten Koloraturen sich auslebt. Der letzte Trumpf des Abends war eine Einlage von Attilio Ariosti: Fortunate passate mie pene, siehe Nr. 14[143]). Dieses Stück, welches schon im ersten Druck von Walsh 1734 als das „berühmte" Menuett — a celebrated Minuet — bezeichnet wird, fehlt im Libretto des Pasticcios, steht aber in allen alten Ariensammlungen aus Artaserse als letzte Nummer und hatte dem Textinhalt nach seinen Platz jedenfalls am Ende der Oper. Es preist das erhöhte Glück der Liebe nach überstandenen Leiden und wirkt besonders durch den rhythmischen Reiz und die feinen

[139]) Sacchi, der den Erfolg des Son qual nave ebenfalls schildert, bemerkt hiezu S. 12: Ein so großer Effekt des messa di voce könnte vielen unglaublich erscheinen; aber wir erinnern uns eines ähnlichen Falles, der sich in Rom ereignete, wo Archangelo Corelli mit einem messa d'arco einen ausgezeichneten Violinspieler der schwedischen Königin namens Gobbo besiegte.

[140]) Nach Burney: Tagebuch, I., S. 155 und Fétis Biogr. univ.

[141]) Chrysander, II., S. 380 beehrt sie dafür mit dem Attribut: „eines der krankhaftesten und albernsten Adelsweiber". Senesinos Begeisterungsausbruch hat er wenigstens stillschweigend übergangen. Die absonderliche Begeisterungsfähigkeit der Engländerinnen im Theater besteht noch heute. Gelegentlich des Gastspiels der russischen Oper in London im Sommer 1913, bei welchem allerdings auch politische Stimmungen mitgewirkt haben mögen, sah ich wiederholt die Ladies in den Logen mit erhobenen, wie zum Gebet gefalteten Händen stehen, die erst dann, wenn der Blick des großen Bassisten Schaljapin sie dankend gegrüßt hatte, den rasenden Applaus des Hauses verstärkten.

[142]) V.: Ms. der Partitur, Brüssel, wie oben Q 5498 und Londoner Druck, wie oben Nr. 3.

[143]) V.: Ms. der Partitur, Brüssel, wie oben Q 5498 Nr. 6, ebenso Londoner Druck, wie oben Nr. 7. In der Brüsseler Handschrift steht die Arie in G-Dur, im Londoner Druck in F-Dur. In der Handschrift ist der Komponist nicht angegeben, im Druck des „celebrated Minuet" figuriert Hasse als solcher. Sonneck, der mit der Fassung der 1. Textzeile: Fortuna a te passate mie pene von dieser Vorlage abweicht, schreibt aber, vermutlich auf die authentischen Daten Wotquennes in dem neuen ausführlichen Katalog der Brüsseler Bibliothek gestützt, die Arie Attilio Ariosti zu, der auch von Burney und Chrysander als Mitarbeiter an dem Pasticcio Artaserse genannt wird. Als Kuriosum sei angeführt, daß in einem Instrumentalarrangement der Sammlung: „Farinelli's celebrated Songs etc. collected from Sg. Hasse, Porpora, Vinci and Veracinis Operas set for a German flute Violin o Harpsichord, London, J. Walsh, Vol. I. u. II.", London, Brit. Mus. Old Music z. 444 die beiden Sätze der Arie als zwei selbständige Stücke aufeinander folgen. Das erste ist betitelt: Fortuna a te Pasate" (sic!) von Porpora, das zweite „Minuet" von Hasse. Die elende Redaktion dieser Arrangements fördert das Vertrauen in diese Angaben keineswegs. Der geschäftstüchtige Verleger hat einfach aus einer Nummer zwei gemacht. Der zweite Teil der Arie hat aber seiner musikalischen Form entsprechend in allen sonstigen Ausgaben die besondere Überschrift: „Minuet". Die Singstimme ist im ersten Teil der Arie von Violinen und bezifferten Continuo begleitet, im „Minuet" treten noch zwei Traverse (Flöten) hinzu. Interessant ist der Vergleich dieses Stückes mit einer Arie Senesinos in der unmittelbar nach Artaserse zu London aufgeführten Oper Polifeme von Porpora: „Fortunate per cor che pascolate" — die Partitur derselben ist abgedruckt in „The Favourite Songs in the Opera call'd Polifeme compos'd by Sgr. Porpora. J. Walsh London" (1737), London, Brit. Mus. Old Music G. 193. c. Diese Arie weist in Rhythmus und Melodieführung so charakteristische Anklänge auf, daß man Porpora nicht bloß die bewußte Nachempfindung, sondern auch die Autorschaft des ersten Stückes zutrauen könnte.

Varianten der Melodie des ersten Satzes, zu welchem der etwas gemessenere zweite Satz, das eigentliche Menuett, mit seiner wie vom Schatten trüber Erinnerungen etwas gedämpften Heiterkeit in einem gut abgestimmten Gegensatz steht. Der Umfang is d—g.

Farinelli war von diesem ersten Artaserse-Abend an „die regierende Tollheit der Saison“[144]). Die Oper wurde an elf Abenden hintereinander gegeben und erreichte während seiner Anwesenheit in London vierzig Aufführungen, eine Anzahl, die zu jener Zeit eine große Seltenheit war. Farinellis Partner, unter ihnen Künstler allerersten Ranges, traten neben ihm vollständig in den Schatten zurück. Auch Chrysander[145]) gibt zu: „Die Geschichte der Gegenoper war jetzt eigentlich nur die Geschichte Farinellis.“

An eine Steigerung der Leistungen Farinellis über seine Triumphe in Artaserse hinaus war nicht zu denken. Drei Jahre lang, von Oktober 1734 bis Juni 1737, hielt er London in seinem Bann. Bezeichnend für die Monomanie des Publikums für den Sänger in gerade dieser Partie sind die Berichte über seine Benefizvorstellung vom 15. März, für die er sich die zwanzigste Vorstellung des Artaserse gewählt hatte, und die ihm mehr als 2500 Pfund eintrug[146]). In einem dieser Berichte heißt es[147]): „Außer den zahlreichen Geschenken, welche er von dem Adel, von den fremden Gesandten und sonstigen Personen[148]) empfängt und die sich auf einige tausend Pfund belaufen, hatte er eine Versammlung zu seinem Benefiz, größer als man sie jemals in einem englischen Theater gesehen hat, und es war eine Aufmerksamkeit, welche deutlich zeigte, wie jedermann ergötzt war. Bei dem blühenden Zustande dieser Oper ist es denn kein Wunder, daß die anderen Theater verfallen. Händel, dessen ausgezeichnete Compositionen so oft unser Ohr vergnügt und unser Herz bewegt haben, hat diesen Winter seine Oper mitunter vor einem fast leeren Parterre abgespielt. Vor kurzem hat er sein schönes Oratorium Esther erneuert und bei dieser Gelegenheit zwei Orgelkonzerte eingelegt, die unvergleichlich sind. Aber so stark ist die Abneigung, welche man gegen ihn gefaßt hat, daß selbst diese Werke noch lange nicht imstande gewesen sind, ihm ein volles Haus zu verschaffen, obwohl an jenen Abenden keine anderen öffentlichen Vergnügungen stattfanden. Sein Verlust in dieser und in der vorigen Saison beläuft sich auf eine große Summe. Die komische und die tragische Muse haben kaum ein besseres Schicksal gehabt.“ Also auch die übrigen Theater standen leer.

Zweifellos errang Farinelli in London nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine persönliche Ausnahmsstellung, die selbst seine Neider und Gegner nicht zu verneinen vermochten. Nach dem Vorbild des Prinzen von Wales, seines besonderen Protektors, des Herzogs von Leeds, der Farinelli über Sommer zu sich auf seinen Landsitz einlud, und anderer höchstgestellter Persönlichkeiten überhäufte der Adel den Künstler mit Einladungen und überbot sich mit kostbaren Geschenken, worüber die Zeitungen spaltenlange Berichte brachten. Sein Jahreseinkommen wurde auf 5000 Pfund geschätzt, wovon bloß 2500 auf seine Theatergage entfielen; nur die Faustina hatte vor ihm in London ähnliche Einnahmen erzielt. Farinellis Zugkraft war aber so groß, daß trotz seiner riesigen Bezüge, wie Florimo[149]) behauptet, die Einnahmen der Oper seit seinem Auftreten ausreichten, die ganzen Tagesspesen zu decken und 19.000 Pfund Schulden abzuzahlen, wodurch der Bankerott des Unternehmens verhindert wurde. Natürlich fanden aber diese Rieseneinnahmen auch abträgliche Beurteilung. Ein im „Grubstreet-Journal“ am 5. Juni 1735 abgedrucktes Gedicht an Farinelli führte aus: Amphion habe mit seiner Kunst Städte erbaut, Farinelli zerstöre sie und ziehe sie aus[150]), und Hawkins fügt, die Tollheit der großen Menge kritisierend, die gedankenlos der Mode des Adels folgte, hinzu[151]): „In der Tat war es lächerlich, eine ganze Nation in einem solchen Zustand der Betörung zu sehen.“

Mit Behagen vertieft sich Hawkins in die Schilderung dieser „Narretei“ seiner Landsleute, wie sie Hogarth auf der zweiten Tafel seines bekannten Kupferstichzyklus: The Rakes

---

[144]) Swifts Briefwechsel: Mrs. Pendarves an Swift, 22. April 1736.

[145]) Chrysander, II., S. 378.

[146]) Der Wert von 2500 Pfund entspricht heute einer vielfachen Summe und überträfe unsere Carusohonorare noch bei weitem.

[147]) „A Letter to a Friend in the Country“ in the Old Whig Nr. 2 vom 20. März 1735.

[148]) Hier schaltet Chrysander S. 381 die Bemerkung ein: „z. B. von jener Person. welche ihm eine 50 Pfund-Note in einer goldenen Dose zu 30 Pfund übersandte und dafür ihren Mann betrog und ihre Kinder darben ließ. S. Prompter vom März 35.“

[149]) Florimo, S. 458.

[150]) Chrysander, II., S. 377.

[151]) Hawkins: Gen. Hist., V., S. 220.

Progress — der Weg des Liederlichen — verewigt hat[152]). Das Bild stellt den Taugenichts „bei seinem Levée in einem Kreise vor, der aus einem Bravo, Jokey, Tanzlehrer, Fechtlehrer, Gärtner und anderen Abhängigen besteht. In einer Ecke des Zimmers sitzt ein Opernkomponist an einem Harpsichord, eine lange Rolle hängt von der Rücklehne seines Sessels herab mit folgender Inschrift: Eine Liste der reichen Geschenke, die Signor Farinelli, der italienische Sänger, von dem englischen Hochadel und von der Gentry anzunehmen geruhte für die Vorstellung eines Abends in der Oper Artaserses. Ein paar diamantene Knieschnallen, geschenkt von...; ein Diamantring von...; eine Banknote in einer reichen goldenen Schale von...; eine goldene Schnupftabakdose, geschmückt mit der Darstellung von Orpheus, die wilden Tiere bezaubernd, von T. Rakewell; Esq. 100 L, 200 L, 100 L... Am Boden liegt ein Bild, welches Farinelli auf einem Piedestal mit einem Altar vor sich darstellt, auf welchem einige Herzen flammen; nahe dabei steht eine Anzahl von Leuten mit ausgestreckten Armen, ihm Geschenke anbietend; am Fuße des Altars kniet eine Dame, ihr Herz hinhaltend, von deren Mund eine Inschrift hervorgeht: Ein Gott, ein Farinelli!“

Ebenfalls Hawkins[153]) entnehmen wir die Erzählung eines persönlichen Zusammentreffens Farinellis mit Händel: „In einem Hauskonzert bei Lady Rich ließ Händel sich bewegen, einen langsamen Gesang vorzutragen und tat dies in einer Weise, daß Farinelli, welcher gegenwärtig war, kaum dazu gebracht werden konnte, nach ihm zu singen.“ Chrysander findet es nicht glaublich, daß diese Begegnung stattfand —, er hätte sonst zugeben müssen, daß sich der Sänger hiebei wieder taktvoll und bescheiden benahm, was er diesem ja als „seine geschickte Pose“ stets so übelnahm.

Nun zurück zu den wechselnden Schicksalen der beiden Opernbühnen. Auf eine eingehendere Darstellung des Kampfes zwischen dem Opernunternehmen Händels und der Adelsoper müssen wir hier natürlich verzichten; der Kampf endete 1737 mit dem Ruin beider Bühnen. Aller Aufwand Händels an edlerem künstlerischem Schaffen und die höchstgespannten Leistungen seiner Sänger hatte es nicht abwenden können, daß der große Virtuose von der Gegenseite Sieger blieb und das Interesse des Publikums ganz für sich gewann. Carestini sah sich trotz seiner Erfolge von Farinelli völlig verdunkelt und nahm für die kommende Saison ein Engagement nach Venedig an. Aber auch die Adelsoper sah sich bald den finanziellen Schwierigkeiten nicht mehr gewachsen; über die Beteiligung der Kastraten an diesem Wettstreit auf beiden Seiten werden wir im zweiten Band dieses Werkes ausführlich berichten.

Im Sommer 1734 wechselten die beiden Parteien ihre Theater. Händel hatte das Haymarkettheater mit Coventgarden vertauscht und spielte bis zur Adaptierung desselben für Opernzwecke vom 5. Oktober bis 19. November im Theater Lincoln Inn Fields, während seine Gegner das Haymarkettheater mieteten; im Verlauf des Kampfes wechselten auch mehrmals die engagierten Sänger die Stätte ihrer Wirksamkeit, — so gingen im Sommer 1736 die Altistin Bertolli und der ausgezeichnete Trompeter Snow wieder zu Händel über, den sie vor zwei Jahren verlassen hatten; zu gleicher Zeit verließ Senesino London für immer, um nach Italien zurückzukehren, und ihm folgten bald Porpora und die Cuzzoni. Zweifellos hatte die alles überstrahlende Sonne Farinellis den Zusammenhang des sich ihm zu sehr untergeordnet fühlenden Ensembles gelockert —, die auch heute nie ausbleibende Wirkung des Starsystems. Beide Unternehmungen überboten sich in ihren Anstrengungen, durch neue Stücke und neue Sänger das Interesse des Publikums immer wieder zu gewinnen und aufs neue aufzupeitschen. Unser Thema bringt es mit sich, daß wir uns aber hier hauptsächlich auf die Besprechung der Leistungen Farinellis beschränken müssen, von dessen Repertoire wir eine tunlichst charakteristische Auswahl bringen. Es stand uns hiefür das ganze überhaupt erhaltene Material an Handschriften und Drucken in London, Brüssel, Berlin und Wien zur Verfügung.

Farinellis nächste Rolle war die des Acis in der am 1. Februar 1735 erstmalig aufgeführten Oper Polifeme von Porpora. Burney[154]) versucht in seiner Musikgeschichte festzustellen, wie viel von dem großen Erfolge Farinellis dem Komponisten zuzuschreiben sei. Er fand die Musik von beträchtlichem Wert. Es scheine tatsächlich viel von dem neuen Geschmack und den neuartigen Passagen dieser Periode aus Porporas Gesängen zu stammen; der Unterschied von Stil und Erfindung in den Arien Farinellis und denen, die 23 Jahre früher von Nicolini, dem damals berühmtesten Sänger, gesungen worden waren, sei wunderbar.

Trotzdem weiß Burney doch auch manches an ihnen auszusetzen. Es ist ihm aber

---

[152]) Siehe auch Joh. Vik. Forkel: Musikalisch-kritische Bibliothek, S. 219. Auch Fielding schlägt 1736 im „Pasquin, dramatische Satire auf die Zeiten“, einen scharfen Ton der Kritik über die Tollheit der Leute, „das seltsame Mannweib“ betreffend, an.

[153]) Hawkins: Hist., V., S. 413.

[154]) Burney: Gen. Hist., IV., S. 390 ff.

entgangen, daß Porpora gerade für die Bravournummer: Senti il fato, siehe Nr. 35[155]), ein altes Paradepferd Nicolinis frisch gesattelt hat. Die beiden anderen Arien des Acis: Dolci fresche aurette, siehe Nr. 15[156]), und Alto Jove, siehe Nr. 16[157]), mögen hinsichtlich des gebotenen Ausdruckes und ihrer Sanglichkeit für sich selbst sprechen. Von vier weiteren Arien der Rolle möchten wir noch die Koloraturarie: Nel attendere il mio bene erwähnen, deren Passagen ungefähr der Art der Arie von Giacomellis Amor dover rispetto, siehe Nr. 8, entsprechen, das einzige Stück, das bis zur Höhe des a aufsteigt; alle anderen begnügen sich mit g, in der Tiefe einmal mit b, zumeist mit d, einmal gar bloß mit fis. Das Duett zwischen Acis und Galatea: Tacito movi e tardo enthält im zweiten Teil eine ganz hübsche imitatorische Verschlingung der Singstimme, reichlich mit gemeinsamen Trillern in der Terz geschmückt.

Von vier uns bekannten Arien aus dem Pasticcio Issipile von Giuseppe Sandoni verzeichnen wir die anspruchsvollste Koloraturstelle einer eingelegten Arie des Giasone: Del sol la bella foriera stella von Porpora, siehe Nr. 36[158]). Das musikalisch wenig ergiebige Stück ist mit Fiorituren, Trillern und Trillos überladen und erfordert alle Finessen einer rein instrumentalen Kehlfertigkeit[159]). Ihr Umfang ist cis—g. Die interessanteste Stelle ist eine mit trilloartigem martellato die immer stärker dröhnende Kriegsdrommete nachahmende Passage. Die ebenfalls reich und flüssig kolorierte Arie von Sandoni: Ti vo cercando in volto erfordert den Umfang von a—a.

In Porporas Oper Ifigenia ist dem Achille—Farinelli eine Siciliana: Le limpide onde, in den Mund gelegt, die einer gewissen volkstümlichen Frische nicht entbehrt, siehe Nr. 17[160]); die ganze Partie beansprucht einen Umfang von h—a.

Eine musikalische Monstrosität ist die Arie des Farnace: Amor dover rispetto aus der Oper Adriano in Siria von Franc. Veracini, dem berühmten Geiger[161]). Die Singstimme dieses Machwerkes reicht hin, siehe Nr. 37[162]), um die unerhörte Trivialität bestaunen zu können, welche das Londoner Publikum damals als „Bizarrerien" hinnahm. Man kann diese endlosen Passagenknäuel nur wie die Stretta eines Geigensolos auffassen, das hie und da in ein flottes Trompeterstückchen umschlägt. Angesichts dieses und ähnlicher Stücke kann man wohl den heiligen Zorn Chrysanders verstehen, daß „über solchen Lappalien, wie sie Farinelli damals abtrillerte", Händels edle Kunst den kürzeren ziehen mußte.

Die Musik des hauptsächlich von Porpora stammenden Pasticcios Orfeo, in welchem Farinelli 1736 dreizehnmal die Titelrolle sang, enthält manches Ansprechendere und Wertvollere. Vielleicht das beste ist die Szenenfolge, beginnend mit der Arie Orfeos: Sento del mio martir, auf welche Rezitative und kurze Wechselgesänge mit Euridice folgen, woran sich die hübsche, kurze Arie des Orfeo: Costi pur mie sventuri schließt, in welcher die Steigerung des zweiten Teiles lebhaft an einen Passus der bekannten Arie von Stradella: Se miei sospiri erinnert. Schwächer ist die darauf folgende Arie Orfeos: Son pastorello amante. Aus Raumersparnisgründen mußten wir auf Proben aus diesem Abschnitt verzichten. Die technisch anspruchsvollsten Stücke der Oper sind die graziöse und lebendige Arie: Dall amor più sventurato von Porpora, siehe Nr. 33[163]), und eine eingelegte banale Bravourarie: Parto

---

[155]) V.: Ms. der Partitur, Brüssel, wie oben Q 5498, Nr. 11, und D: „The Favourite Songs in the Opera call'd Polifeme compos'd by Sgr. Porpora, J. Walsh, London" 1737. London Brit. Mus. Old music G 193 c. Dieser Druck ist wiederholt in: „Le delizie dell Opere etc.", II.

[156]) V.: Ms. der Partitur, Brüssel, wie oben Q 5498, Nr. 7 und Londoner Druck, wie oben. Wir haben auf das in der Brüsseler Handschrift der Arie vorausgehende nichtssagende Rezitativ verzichtet.

[157]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Musikabteilung der Nationalbibliothek, Ms. 17568, Nr. 9, und Londoner Druck, wie oben. Diese Arie fehlt in der Brüsseler Handschrift.

[158]) V.: Ms. der Partitur, Brüssel, wie oben Q 8, Nr. 14.

[159]) So urteilt auch Burney, Gen. Hist., IV., S. 383.

[160]) V.: Ms. der Partitur, Brüssel, wie oben Q 5498, Nr. 17. Die Singstimme wird von zwei Violinen, Viola, bezifferten Continuo, Oboe, zwei Traverse und zwei Fagotti begleitet.

[161]) Veracini Francesco Maria, geb. 1685 zu Florenz; wurde 1714 am Dome von S. Marco als Violinist angestellt, wo ihn 1717 der Kronprinz von Sachsen kennen lernte, der ihn nach Dresden brachte. 1722 stürzte er sich, geisteskrank geworden, aus dem Fenster seiner Wohnung. Nach seiner Heilung ging er nach Prag, dann nach Italien, und von dort nach London, wo er Symphonien und drei Opern zur Aufführung brachte. 1747 kehrte er nach Italien zurück und soll 1750 bei Pisa in sehr mißlichen Verhältnissen gestorben sein.

[162]) V.: D. der Partitur in: The Favourite Songs in the Opera call'd Adriano compos'd by Sgr. Veracini. London 1735. J. Walsh. London, Brit. Mus. Old music G. 206 c.

[163]) V.: Ms. der Partitur, Brüssel, wie oben Q 5498 und D: „The favourite Songs in the Opera call'd Orfeo by Sgr. Porpora, London Walsh," wie der obere Druck in „Le delizie dell Opera, Vol. II., London, Walsh". Der letztere Druck in London, Brit. Mus. Old Music, G. 159. Handschrift und Druck ergänzen sich in den Tempo- und Vortragsbezeichnungen.

seguendo amore von Hasse, siehe Nr. 38[164]), die den Umfang von a—$\overline{\overline{a}}$ gründlich ausnützt. Am Anfang hält die Stimme einen Ton durch fünf Takte, während die Begleitung das Thema der Arie spielt.

Gelegentlich der Aufführung seiner Oper Siroë im Jahre 1736 schrieb Hasse für Farinelli zwei neue Arien, deren eine: Parto con l'alma, siehe Nr. 39[165]), eine ziemlich effektvolle Bravourarie von mittlerer Schwierigkeit ist, — freilich werden gelegentlich auch zehn Passagentakte in einem Atem verlangt. Das Werk erzielte einen großen Erfolg[166]).

Aus der 1737 aufgeführten Oper Demetrio von dem Venezianer Giambattista Pescetti[167]), der an die Stelle Porporas berufen worden war, stammen zwei Arien, von denen bloß ihre bescheidene Harmlosigkeit und ihr Umfang $\overline{c}$—$\overline{\overline{f}}$ und $\overline{e}$—$\overline{\overline{f}}$ konstatiert sei.

Die materielle Situation beider Opernbühnen war im Verlauf des Jahres 1736 unhaltbar geworden. Händel hatte während dieser ersten zwei Jahre seines Kampfes mit der Adelsoper von seinen 10.000 Pfund betragenden Ersparnissen nicht weniger als 9000 Pfund zugesetzt und konnte daher zunächst an eine Weiterführung seines Unternehmens in der gleichen Art nicht denken.

Die übermäßigen Anstrengungen und Aufregungen dieser Kampfzeit zogen Händel im April 1737 einen schweren Schlaganfall mit Lähmung der rechten Seite und auch vorübergehend eine geistige Störung zu. Er befand sich physisch wie materiell in der traurigsten Verfassung. Trotzdem er sich bald soweit erholte, um die Saison bis zum Juni fortführen zu können, mußte er seine Sänger zum Teil mit Schuldverschreibungen entlassen, die er später gewissenhaft einlöste[168]). Händels Tätigkeit als selbständiger Theaterleiter war damit für immer zu Ende. Von diesem Zeitpunkt an vollzog sich die Wendung zur bedeutendsten Epoche seines Schaffens, zum Oratorium.

Auch das Schicksal der Adelsoper sollte sich jetzt erfüllen. Selbst der wenigstens materiell glückliche Einfall der Leitung, nach dem in Italien längst geübten, für England aber völlig neuen Brauch sogenannte Intermezzi in die Zwischenakte einzulegen, wodurch das Interesse des Publikums für eine Spanne Zeit wieder erhöht wurde, konnte das wachsende Defizit nicht mehr ausgleichen. Der Stand ihrer Finanzen war wohl längst kein so „blühender" mehr[169]), als sie die Öffentlichkeit glauben machen wollte, und Chrysander schätzt ihr Defizit damals auf 10.000 Pfund. Mit der Wahl neuer Werke hatte sie teilweise wenig Glück; von einer Reihe von Opern ist nur ihr Name überliefert, zum Beispiel Mitridate, Onorio, Demofonte, Merope (mit Einlagen aus Giacomellis gleichnamiger Oper), aber es ist meist weder Text noch Musik mehr aufzufinden, noch die Namen von Text- und Tondichter bekannt; la Festa d'Imeneo war ein zu Ehren der Hochzeit des Kronprinzenpaares herausgebrachtes Festspiel, Text von Paolo Rolli, Musik von Porpora; und als letzte Anstrengung der Saison folgte die Oper Sabrina, zu welcher der Hausdichter der Adelsoper Paolo Rolli sowohl Text als Musik geliefert hatte. Selbst Farinellis Beliebtheit vermochte das Theater nicht länger vor der Interesselosigkeit des Publikums zu retten und wir hören gelegentlich von „leeren Bänken"[170]), von Abenden mit einer Einnahme von nur 35 Pfund usw. reden. Burney begründet den Verfall beider Opernunternehmungen mit folgenden Bemerkungen[171]): „Zu dieser Zeit scheint doch der Wahnsinn für Opern in unserem Lande sehr abgenommen zu haben, trotz guter Kompositionen und vortrefflicher Aufführungen. Aber der Mensch ermüdet rascher von Leckerbissen als von gewöhnlicher Nahrung, zu der er nach Überfütterung gerne zurückkehrt. Der englische Appetit für italienische friandises wurde sicher durch Überfluß gestillt. Es ist vergeblich, den Ruin der beiden Opern der Parteinahme, Gegnerschaft und Feindseligkeit gegenüber Händel zuzuschreiben."

Farinelli hatte die hoffnungslose Situation der Adelsoper rechtzeitig richtig eingeschätzt und sich einstweilen nicht länger verpflichtet, trotzdem man ihn durch neue Verhandlungen auch

---

[164]) V.: Ms. der Partitur, Brüssel, wie oben Q 5498, Nr. 22.

[165]) V.: D. der Partitur, The Favourite Songs in the Opera call'd Siroë by Sigr. Hasse, London, J. Walsh Brit. Mus. und Brüssel Cons.-Bibl. Die Arie findet sich weder in der ersten, noch in der zweiten Fassung der Siroë-Partitur.

[166]) Es verdient Erwähnung, daß bei dieser Gelegenheit zum erstenmal auf den Ankündigungen und Theaterzetteln auch der Name des Komponisten genannt wurde! Burney meint (Gen. Hist., IV., S. 400), man habe es wahrscheinlich deshalb für angemessen gehalten, Hasse zu erwähnen, der zu dieser Zeit in ganz Europa großes Ansehen genoß, weil sonst die Oper für ein Werk Porporas gehalten worden wäre.

[167]) „The Favourite Songs in the Opera call'd Demetrius, composed by Sgr. Pescetti, London 1737, J. Walsh." London Brit. Mus. Old Music G. 193. c. Partitur. (Auch in Le Delirie dell'Opere, II.)

[168]) Hawkins: Gen. Hist., V., S. 326.

[169]) Siehe den früher zitierten Bericht Florimos, S. XXXII.

[170]) London, „Daily Post" vom 1. November 1736.

[171]) Burney: Gen. Hist., IV., S. 413.

für die nächste Saison binden wollte und sogar das Engagement des berühmten Caffarelli, seines einstigen Mitschülers, durch die Zeitungen hatte ankündigen lassen, wie es scheint aber nur zum Zweck, um Farinelli zu einem raschen Abschluß des neuen Kontrakts zu bewegen. Caffarelli kam wohl 1737 bis 1738 nach London, aber nicht vom Adel engagiert, sondern von Heidegger, der im Coventgardentheater Händelsche Opern aufführte.

Farinelli sah bereits andere Aussichten auf dem Kontinent sich ihm öffnen. Schon über den Sommer des Jahres 1736 war er an den Hof von Frankreich gegangen[172]), und ein Artikel der „Daily Post" vom 13. September 1736 berichtet aus Paris, daß „Seine allerchristlichste Majestät diesem berühmten Sänger unlängst sein Bild, mit Diamanten besetzt — und fünfhundert Louisdor, ergänzt Fétis — geschenkt habe". Fétis sagt, daß die Triumphe, welche Farinelli in Paris feierte, bei dem Zustand von Ignoranz, in dem sich Frankreich damals, was gute Musik und Gesangskunst betrifft, befand, kaum zu erwarten gewesen waren. Ludwig XV. hörte ihn in den Gemächern der Königin, und seine Stimme erregte nach Riccobonis Bericht derart „sein Erstaunen und Vergnügen, daß er in einer Weise applaudierte, die um so mehr zu verwundern war, als er die Musik, und zwar besonders die italienische Oper, gar nicht liebte". Das Geschenk des Königs — sein Porträt — war eine besonders hohe Auszeichnung, die Caffarelli im Jahre 1750 nicht erlangte.

Am 7. Juli 1737 erfuhr das Londoner Publikum durch eine Zeitungsnotiz: „Signor Farinelli, der eine längere Spanne Zeit in Paris gewesen ist, begibt sich nach Spanien, wo er bis Ende des Jahres zu bleiben gedenkt, um dann nach England zurückzukehren." Am 26. September aber berichtete die „Daily Post", daß dem Sänger von Seiner katholischen Majestät ein Gehalt von 14.000 pieces of eigth (Goldstücken?) nebst einer Kutsche zugesprochen worden sei, um ihn am spanischen Hofe zu halten.

Farinellis Abgang von London war nicht sehr effektvoll. Burney[173]) sagt, Farinelli scheine London in diesem Sommer à la sourdine verlassen zu haben. „Mit so wenig Aufsehen schied also der große Sänger von der englischen Bühne, daß die Stadt eher ihn verlassen zu haben schien, als er die Stadt." Chrysander[174]) widmet ihm bei dieser Gelegenheit einen haßdurchglühten Epilog, in welchem er durch die künstliche Übertreibung der Gegensätzlichkeit zwischen Farinelli und Händel ungewollt die Bedeutung des Sängers noch vergrößert.

Gelegentlich seines Abganges von London im Juni 1737 widmete Farinelli seinen Freunden und Bewunderern einen gedruckten musikalischen Abschiedsgruß, eine kleine von ihm selbst gedichtete und komponierte Arie: Ah che non sono le parole, siehe Nr. 19[175]), in welcher er seiner Dankbarkeit für die ehrenvolle Aufnahme, die er in England gefunden hatte, Ausdruck gab. Dieses in Wort und Ton geschickt und liebenswürdig geformte Gelegenheitsstück hat nicht bloß den Wert eines Originalwerkes von Farinelli[176]), deren wir bald weit bedeutendere kennen lernen werden, es ist für uns auch deshalb interessant, weil dieser Dank an das Publikum ein praktisches Beispiel für einen damals nicht selten geübten Sängerbrauch gibt, von welchem auch Chrysander[177]) zu berichten weiß: die Sängerin Durastanti glaubte neben der Cuzzoni in London keinen Boden mehr zu haben und verließ die Stadt mit beendigter Saison; am 17. März 1724 sang sie in Coriolan, ihrem Benefiz „eine englische Cantate zum Lobe dieser Nation", mit welcher sie förmlich Abschied nahm. In dieser Cantate (Generous, gay and gallant nation), auf Ersuchen Lord Peterboroughs von Pope gedichtet und bald darauf von Arbuthnot travestiert (Puppins, whom I now am leaving), sagt sie mit naiver Offenherzigkeit: „alte Lieblinge müssen neuen weichen, und so Adieu!"

Da Farinellis Bühnenlaufbahn und überhaupt sein öffentliches Wirken als Sänger mit seiner Abreise von England ein frühzeitiges Ende für immer fand — es dauerte im ganzen bloß 16 Jahre, von 1721 bis 1737, so sei hier, am Abschlusse desselben, dem Urteil der Zeitgenossen über seine Stimme und seine Kunst Raum gegeben. Bei der Wiedergabe alter Kritiken

---

[172]) Hawkins: Gen. Hist., V., S. 327, und Burney: Gen. Hist., S. 398.

[173]) Burney: Gen. Hist., IV., S. 412.

[174]) Chrysander, II., S. 403 bis 405.

[175]) V.: D. der Partitur, „Ossequioso Ringraciamentes per le cortesissime Grazie ricevute nella Brittanica Gloriosa Nazione dall umilissimo et obbligatissimo Servo Carlo Broschi Farinello. Musica del Medesimo, London 1737." London, Brit. Mus. Old Music, H 348 d. Die Singstimme wird im Rezitativ von beziffertem Continuo, in der Arie von zwei Violinen, Viola und beziffertem Continuo begleitet.

[176]) Im Katalog des britischen Museums sind bei den Namen Carlo Broschi noch Duette: Modern music E. 600 n. 3., eine Cavatine: Modern music G. 805 n. 22., 8 Canzonetten und eine Arie Modern music, H. 1669 n. 2., als „composed by Signore Farinelli", verzeichnet. Eitner hat sie infolgedessen den Kompositionen des Sängers zugezählt. Sie stammen aber keinesfalls von diesem, sondern höchstwahrscheinlich von dem Opernkomponisten Giuseppe Farinelli (1769 bis 1836), was aus der Fraktur und zwei Jahreszahlen zu entnehmen ist.

[177]) Chrysander, II., S. 112.

und sonstiger Berichte kommt man natürlich schwer aus den ewig gleichen Superlativen heraus, die auch in die Lexika übergegangen sind. Die Schilderungen der Gewalt des Eindruckes, den die Schönheit seiner Stimme und die Vollkommenheit seiner Kunst auf die ganze damalige Welt ausübte, sind so außergewöhnliche, daß wir auch auf die Gefahr von Wiederholungen hin eine Anzahl dieser Berichte nebeneinanderstellen.

Beginnen wir mit Burney[178]): „Kein Sänger des gegenwärtigen Jahrhunderts ist einstimmiger von den Professionskritikern, wie von der Öffentlichkeit anerkannt worden, als begabt mit einer Stimme von so ungewöhnlicher Macht, Süße, Ausdehnung und Behendigkeit als Farinelli. Nicolini, Senesino und Carestini erfreuten das Auge ebensosehr durch die Würde, Anmut und Eigenart ihres Spiels und ihrer Haltung, als das Ohr durch den richtigen Gebrauch einiger Töne innerhalb der Grenzen eines beschränkten Umfanges ihrer Stimmen. Aber Farinelli, ohne die Beihilfe von ausdrucksvollen Gebärden und graziösen Posen, entzückte und erstaunte die Zuhörer durch die Kraft, den Umfang und die honigsüßen Töne des bloßen Organs, wenn er nichts auszuführen, zu artikulieren oder auszudrücken hatte. Aber obwohl er während des Singens so bewegungslos war wie eine Statue, war seine Stimme so aktiv, daß keine Intervalle zu nah, zu weit oder zu schnell für seine Ausführung waren. Es schien, als ob die Komponisten dieser Zeit nicht imstande wären, Passagen zu erfinden, genügend schwer, um seine Fähigkeit zu entfalten, und die Orchester in vielen Stücken, die für sein besonderes Talent komponiert waren, ihn zu begleiten ... Durch keine seiner Vortrefflichkeiten übertraf er so die anderen Sänger und setzte das Publikum in Erstaunen, als durch sein messa di voce, seinen Schwellton. Diesen konnte er durch die natürliche Bildung seiner Lunge und die künstliche Sparsamkeit des Atems zu einer solchen Länge ausdehnen, daß er Unglauben selbst bei denen, die ihn hörten, erregte. Diese, obwohl nicht imstande, das Kunststück zu entdecken, stellten sich vor, er habe eine versteckte Hilfe von irgend einem Instrument, durch welches sein Ton fortgesetzt werde, während er seine Kraft durch Einatmen erneuerte ... Von seinem Geschmack und seinen Ausschmückungen können wir uns jetzt nur eine unvollständige Vorstellung machen, selbst wenn sie schriftlich festgehalten worden wären, da bloße Noten nur seine Erfindung und Kenntnis zeigen würden, ohne uns instand zu setzen, den Ausdruck und die Genauigkeit zu entdecken, welche seine Ausführung so vollkommen und so überraschend machten. Von seinem Triller scheint viel Gebrauch in den Melodien und Verzierungen gemacht worden zu sein, die ihm gewidmet waren, und sein Geschmack und seine Erfindungsgabe im Variieren von Passagen wurde von seinem Zeitgenossen für unerschöpflich gehalten." In Burney's Tagebuch heißt es[179]): „Er übertraf alle Sänger so sehr, als das berühmte Rennpferd Childers alle anderen Rennpferde übertraf. Doch war er nicht nur an Geschwindigkeit ihnen überlegen, sondern er vereinigte in sich aller großen Sänger Vortrefflichkeit ... Er hatte Vorzüge, dergleichen man weder vor noch nach ihm bei irgendeinem Menschen zusammen antraf; Vorzüge, deren Kraft man nicht widerstehen konnte und die jeden Zuhörer, den Kenner und Nichtkenner, Freunde und Feinde besiegen mußte."

Auch Hawkins berichtet[180]): „Senesino war ein ausgezeichneter und graziöser Schauspieler und nach der Meinung von sehr guten Kritikern war er dem Farinelli, was den Ton der Stimme betrifft, überlegen. Aber der letztere hatte in anderen Beziehungen so viele Vorzüge, daß wenige zögerten, ihn den größten Sänger der Welt zu nennen. Dieses Urteil gründet sich auf den erstaunlichen Umfang seiner Stimme, die den von Frauen und von anderen seinereigenen Art übertraf. Sein Triller war genau und über alle Beschreibung süß und in der Behandlung seiner Stimme und der klaren Artikulation von Varianten und schnelleren Passagen übertraf er jede Vorstellung. Solche Vollkommenheiten wie diese sind genug, wenn ein einzelner Sänger sie besitzt, und sie waren so in die Augen springend, so zwingend auf den Sinn seiner Hörer, daß wenige geneigt waren, zu überlegen, daß seine Person im Übermaß groß und mager war und infolgedessen seine Miene und seine Aktion ungraziös."

Diese Kritik Hawkins' über Farinellis Äußere wird durch Sacchi etwas korrigiert, welcher sagt[181]): „Farinelli war von ungewöhnlicher Größe, wohlbeleibt, von blasser Hautfarbe, hatte lebhafte Augen und ein längliches Gesicht." Das Titelbild dieses Bandes zeigt uns den Künstler nach einem Bilde Amiconis aus seiner Londoner Zeit und ist nach einem Stich von Wagner hergestellt. Scudo[182]) beschreibt das Gemälde folgendermaßen: „Farinelli ist dargestellt mitten in einer Säulenhalle sitzend, um seine Füße eine Gruppe kleiner Liebesgötter, die um ihn herumsingen und allerlei Mutwillen treiben. Eine Muse setzt ihm eine Krone auf das Haupt,

[178]) Burney: Gen. Hist., IV., S. 379 ff.
[179]) Burney: Tagebuch, I., S. 155.
[180]) Hawkins: Gen. Hist. V., S. 319.
[181]) Sacchi, S. 48.
[182]) Scudo: Der Chevalier Sarti etc., übersetzt von Otto Kade, Dresden, 1858. S. 264.

während man im Hintergrunde des Bildes die Fama bemerkt, die sich über eine Wolke erhebt, um die Ankunft eines großen Künstlers anzudeuten. Farinelli hält in der Hand eine Rosengirlande, deren Frische er bewundert" — fügen wir hinzu, er freut sich, daß dem Ruhm die Gabe der Liebe nicht fehlt.

Von der Kunst des Sängers gibt Sacchi folgende Charakteristik[183]): „Er führte seinen Gesang mit größter Leichtigkeit aus oder doch mit so wenig Anstrengung, als es jedem anderen unmöglich wäre ... Zu den Gaben der Natur und dem Glücksfall des ausgezeichneten Lehrers, den er gehabt hatte, fügte er einen hohen Fleiß. So fanden sich in ihm alle guten Bedingungen und alle Vorzüge des Gesanges vereinigt und zur äußersten Vollkommenheit gebracht. Sein Triller war „granito uguale e come dicono tondo" — deutlich, gleichmäßig und wie man zu sagen pflegt rund — und von derselben Kraft, wie lange er auch war, von Anfang bis zum Ende. Ungemein süß waren die Vorschläge sowohl aufsteigend als abwärtssteigend — appoggiature tanto ascendenti quanto discendenti — vollkommen die mezzi trilli und ben distinti — jede Note deutlich — die grupetti; alles in seiner Art ausgezeichnet. Als er die Schule mit dem Meister verließ, gab er deshalb doch nicht das Studium auf. Jeden Morgen saß er lange am gravicembalo, seine Stimme übend, sehr eifrig seine Geläufigkeitsübungen wiederholend, Variationen ersinnend und fleißig beobachtend, worin ihn die Natur mehr unterstützte. So kam er jeden Abend zum Theater mit neuen Passagen und neuen Cadenzen ... ... Er verstand sehr gut, seine Ornamente am richtigen Ort und zur rechten Zeit zu placieren und gebrauchte diese Freiheit mit gutem Urteil, weil er der Kunst des Kontrapunktes kundig war und aus sich selbst schreiben konnte, was er einige Male mit nicht geringem Lob der Verständigen tat[184]) ... ... Im Messa di voce offenbarte sich ganz einzig die Trefflichkeit seiner Natur und die Vollendung seiner Kunst; er zog den Atem ein in großer Quantität, dann gab er ihn mit solcher Mäßigung aus — dies nannten die Alten leggiero singen — daß er über alles Erwarten die Stimme sehr lang mit Kraft und unnachahmlicher Süßigkeit aushalten konnte ... Seinen übrigen Vorzügen fügte Broschi auch den der Intelligenz hinzu, indem er die Worte sehr deutlich sprach und mit großer Kraft und Wahrheit jeden Affekt und jede Leidenschaft ausdrückte, sowohl die, welche Langsamkeit oder Schmachten, als jene, welche Lebhaftigkeit, Schnelligkeit und Leichtigkeit verlangen. Wenn er von seiner Kunst sprach, schärfte er so die Ausdrucksmittel der Affekte ein, die Aussprache der Worte, die Aufmerksamkeit, die notwendig sei, den Mund auf schickliche Weise zu öffnen, den Atem gut zu führen und die Bewegungen der Lippen und der Zunge zu leiten, daß er darin die ganze Vollkommenheit des Gesanges zu setzen schien."

„Er paßte die Kraft seiner Stimme so sorgfältig dem Raum an, den sie bis zu den Ohren seiner Zuhörer zu durchdringen hatte, daß sich in einem kleinen Theater zu Venedig[185]), obwohl sie schon damals höchst mächtig war, einer der Manager der Oper beklagte, er gäbe sich nicht genug aus. ‚So laßt mich,' sagte Farinelli, ‚ein größeres Theater haben oder ich werde meinen Ruf verlieren, ohne daß Sie hiedurch gewinnen werden ...' Den Impresarii war er sehr treu und ebenso wie er für sich hohe Bezahlung forderte, trug er auch Sorge, daß jener mit seinem Gesang gute Geschäfte mache. Zu diesem Ende regelte er, damit er seinerseits niemals etwas verfehle, sehr sorgsam sein Leben und seine Gewohnheiten. Er ließ sich von niemandem früher als im Theater hören und hütete seine Stimme auch sorgfältig vor Indispositionen"[186]).

Fügen wir noch eine Äußerung Martinellis hinzu, der sagt: „Er hatte eine Stimme, die seiner gigantischen Natur entsprach, die eine Oktave über den gewöhnlichen Umfang hatte, in Tönen, die alle gleich rein und sonor waren. Sein Vortrag war hinreißend. Dazu besaß er eine solche Kenntnis in der Wissenschaft der Musik, als er von der Lehre des ausgezeichneten Porpora, einem fleißigen und bevorzugten Schüler übertragen, wohl gewonnen haben konnte. Mit beispielloser Sicherheit und Leichtigkeit beschritt er die Wege, die Bernacchi mit Erfolg gegangen war, bis er das Idol der Italiener und der ganzen musikalischen Welt wurde."

Mancini[188]) nennt ihn den Baldassare Ferri[189]) des 18. Jahrhunderts und wiederholt und bestätigt vollinhaltlich das Lob der Zeitgenossen. Das gleiche gilt von Agricola, Hiller usw.

---

[183]) Sacchi, S. 9 ff.

[184]) Siehe S. XLI ff.

[185]) Vermutlich 1725 im Theater S. Cassiano, wo er debütierte; später sang er in Venedig stets im großen Theater S. Crisostomo.

[186]) Als Kuriosität sei erwähnt, was Agricola über die seltsame Gewohnheit Farinellis, seine Stimme „rein" zu machen, erzählt: „Die Alten verboten den Sängern die Häringe und man sagt doch vom Farinello für gewiß, daß er ehedem, wenn er singen wollte, immer eine unzugerichtete Sardelle gegessen hätte."

[187]) Martinelli: Lettere familiare e critiche . . (Polko, S. 185.)

[188]) Giambattista Mancini: Riflessioni pratiche sul canto figurato. Terza Edizione. Milano 1777. S. 152.

[189]) Der berühmteste Soprankastrat des 17. Jahrhunderts.

III. Spanien 1737—1760.

Wenige Monate später schloß sich hinter dem von der halben Welt umjubelten Sänger das goldene Gefängnis von Madrid. Um seine weiteren Schicksale verständlich zu machen und zu erklären, wie es kam, daß er seiner glanzvollen Laufbahn entsagte und auf dreiundzwanzig Jahre der Wärter zweier irrsinniger Könige wurde, müssen wir hier etwas weiter ausholen.

Schon seit 1730 befand sich der spanische König Philipp V. von Bourbon in einer Verfassung, „die die Verwandten eines Privatmannes berechtigen würde, ihm eine gerichtliche Vormundschaft bestellen zu lassen". Er war, vielleicht unter dem Eindruck des Todes seines Sohnes, in tiefste Melancholie und unüberwindliche Trägheit verfallen; er brachte die Tage im Bette zu, ließ Haare und Nägel wachsen, beobachtete hartnäckiges Schweigen, stand nur nachts einige Augenblicke auf, um Nahrung zu nehmen und war nicht dahin zu bringen, auch nur zugegen zu sein, wenn seine Gemahlin Audienz erteilte. Nicht einmal zur Unterschrift seines Namens konnte man ihn bewegen[190]). Da aber in Spanien alles der Form nach vom Könige persönlich ausgehen mußte, war es nicht möglich, eine Stellvertretung einzuführen oder auch nur einen Premierminister mit solcher Macht zu erkennen, wie sie zum Beispiel in Frankreich Richelieu und Mazarin ausübten. Das einzige Mittel, den König aus seinem Stumpfsinn zu erwecken, war der Gesang. Eine schöne Stimme vermochte ihn zu bewegen, aufzustehen, sich anzukleiden und auf kurze Zeit sich sogar den Geschäften zu widmen. Die Königin Elisabeth, welche alles aufbot, um wenigstens den Schein der Regierungsfähigkeit ihres Gatten aufrecht zu erhalten, damit sie selbst die Herrschaft weiterführen könne, verfiel nun auf Farinelli, dessen Gewalt über jedes Ohr ja ans Wunderbare grenzte und den sie schon aus früherer Zeit von ihrer Heimat Parma und Ferrara her, kannte. Sacchi[191]) berichtet: Farinelli kam am 7. August, „dem Tage des heiligen Gaetano, den er besonders verehrte", in Madrid an. Die Königin arrangierte in einem Raume, der den Gemächern des Königs benachbart war, ein Konzert und forderte Farinelli auf, einige seiner einnehmendsten Gesänge zu produzieren. König Philipp schien erst überrascht, dann ergriffen. Am Ende der zweiten Arie beschied er den Sänger in seine Gemächer, überhäufte ihn mit Komplimenten und Liebenswürdigkeiten und verlangte ein drittes Stück, in dem sich Farinelli selbst übertraf. Hingerissen fragte ihn der König, was für Belohnung er wolle, versichernd, ihm nichts versagen zu können. Farinelli, darauf vorbereitet, verlangte, Philipp möge sich rasieren und ankleiden lassen, sich seiner Niedergeschlagenheit entreißen und wieder im Staatsrate erscheinen. Tatsächlich ließ sich der König bewegen, diese Wünsche zu erfüllen. Von diesem Augenblick an wurde die Krankheit des Königs gegen Heilmittel nachgiebig und die ganze Ehre und das Verdienst fiel auf Farinelli, der nun dem König und der Königin so unentbehrlich erschien, daß sie sich beeilten, ihn um jeden Preis an ihrem Hofe festzuhalten. Trotzdem die neidischen Höflinge ihn der Hexerei beschuldigten[192]), wurde er sofort mit einem lebenslänglichen Jahresgehalt angestellt, der nach Sacchi seinem Londoner Einkommen gleich war und von Burney[193]) mit mehr als 3000 Pfund Sterling berechnet wurde. Diesen Bezügen fügte der König noch als Geschenk hinzu: ein Haus, ein Pferdegespann aus den königlichen Marställen mit der Livree des Königs und Wagen für seinen Bedarf. Er wurde zum Hausgenossen (familiare) und Diener (servitore) des Königs ernannt, das heißt, er war unabhängig von jedem Gericht und nur der Person des Königs und der Königin untergeordnet[194]). Mit dieser Günstlingsstellung war aber die Verpflichtung verbunden, nicht anderswo als vor dem König zu singen! Hiedurch ging die Stimme Farinellis in der Zeit ihrer höchsten Blüte für das Kunstleben Europas verloren. Der Sänger ahnte damals nicht, daß er erst an der Schwelle des Alters, zwar reich an Ehren und Kostbarkeiten, aber doch voll bitterer Enttäuschung den spanischen Hof verlassen werde. Der Kreis der Obliegenheiten, welchen sich Farinelli in den ersten zehn Jahren seines Aufenthaltes in Madrid unter König Philipp zu widmen hatte, war zweifellos weit anstrengender und teilweise auch beengender als später zur Zeit Ferdinands VI. Der Bericht Sacchis[195]) hierüber enthält manches Seltsame: „Es schien, daß der König nicht einen Tag ohne ihn leben konnte, was er nicht so sehr dem Gesang zuzuschreiben hatte als vielmehr seinen ausgezeichneten Manieren. (!!) Er sprach vorzüglich italienisch und französisch, in kurzer Zeit erlernte er castilianisch, ein wenig hatte er noch von Deutsch und Englisch behalten. Er war

[190]) Fr. Chr. Schlosser: Geschichte des 18. Jahrhunderts und des 19. bis zum Sturze des französischen Kaiserreichs. 4. Auflage, 1853, II., S. 145.
[191]) Sacchi, S. 18.
[192]) Gabriele Fantoni: Storia universale del canto. 1873, I., S. 106.
[193]) Burney: Gen. Hist., S. 415. Im Tagebuch, I., S. 156 bloß 2000 Pfund.
[194]) Sacchi, S. 18.
[195]) Sacchi S. 18 ff.

sehr höflich, sehr klug, aber doch ganz offenherzig und schlicht, welche Tugend der König über alles liebte." Seine liebenswürdige, von jeder Verstellung und Künstlichkeit freie Konversation gefiel dem König, der in ihr weder eine Täuschung noch eine Verletzung seiner Würde fürchten mußte. Das Vergnügen an dieser Konversation wuchs bei der Erinnerung an das Land und an die Reisen, die Philipp in Italien gemacht hatte. „Jeden Tag sagte der König, kaum aufgewacht, man möge Farinelli verständigen, daß er ihn diesen Abend zur gewohnten Stunde erwarte. Farinelli stellte sich kurz vor Mitternacht ein und wurde nie vor Tagesbeginn, das heißt vier Stunden später, entlassen, worauf er sich in seine eigenen Gemächer im Schlosse begab, denn er wohnte im Schlosse, obwohl er noch außerdem das ihm vom König geschenkte Haus zur Verfügung hatte. Farinelli wurde nur dann seines Dienstes entbunden, wenn der höchst fromme Monarch die Sakramente nahm, da er sich dann am Abend vorher hiezu vorbereitete." Hieraus scheint man wohl schließen zu können, daß sich die Lebensgewohnheit des Königs nicht allzusehr gegen früher geändert haben dürften, da er noch immer die Nacht zum Tage machte. Am bekanntesten ist, auf welche groteske Art der König von der Kunst des größten aller Sänger Gebrauch machte. Burney berichtet[196]): „Er erzählte mir, daß er die ersten zehn Jahre seines Aufenthaltes am spanischen Hofe, solange Philipp V. lebte, diesem Monarchen alle Abend die nehmlichen vier Arien vorsingen mußte, worunter zwei von Hasse gesetzt waren, nehmlich Pallido il Sole und Per questo dolce amplesso. Die beiden anderen habe ich vergessen, doch die eine war ein Menuett, welches er nach Gefallen zu verändern pflegte." Fétis, Scudo und Florimo wiederholen diesen Bericht; Florimo zitiert ihn wohl bloß ungenau, wenn er schreibt[197]): „Das 3. und 4. Stück waren zwei Menuetti, über welche der Sänger Variationen improvisierte." Gerber[198]) sagt, alle vier Arien seien von Hasse gewesen. Die Angaben Sacchis decken sich einesteils mit denen Burneys, er ist aber zugleich der einzige, welcher auch über die vierte Arie etwas positives anzugeben weiß[199]): „Die vierte war eine Nachahmung der Nachtigall (similitudine preso al rosignuolo), ich weiß nicht von welchem Dichter und Komponisten. Diese Arie wurde nie ausgelassen, wohl aber manchmal, jedoch höchst selten, die anderen." Nach diesen Angaben ließen sich unschwer die ersten drei Nummern dieses berühmten, aber für die Kunst wenig ehrenvollen, zirka 3600mal wiederholten Konzerts feststellen. Die beiden mit dem Anfangstext zitierten Arien stammen aus Hasses Artaserse, in welche Oper in London auch das einzige Menuett eingelegt war, das sich im Repertoire Farinellis findet: Attilio Ariostis Fortunate passate mie pene. Wir haben diese Stücke schon ausführlich besprochen[200]). Sacchis Andeutung ermöglichte mir aber auch jenes vierte Stück, das des Königs ausdauerndstes Entzücken erweckte, aufzufinden. Wir kommen damit zur Besprechung der wertvollsten und interessantesten Dokumente über Farinellis Kunst, die uns überhaupt erhalten sind.

In der Musikabteilung der Nationalbibliothek zu Wien befindet sich ein in Leder gebundener Manuskriptband in Querfolio, der auf seinem goldgepreßten Rücken die Aufschrift trägt: Farinelli: Arie. Der Band enthält auf 90 Blättern die Partitur von sechs Arien. Das Titelblatt, die erste Seite eines jeden neuen Stückes und der Index sind mit Arabesken und vielen Vignetten in Aquarellmalerei geschmückt. Auf dem Titelblatt findet sich folgende Widmung[201]): „Heilige königliche, kaiserliche Majestät! Erfüllt von Verwirrung und von Stolz

[196]) Burney: Tagebuch, I., S. 156 bis 157.
[197]) Florimo, S. 459.
[198]) Gerber: Hist. biogr. Lex.
[199]) Sacchi, S. 19.
[200]) Siehe S. XXVIII ff u. XXXI.
[201]) Der Originaltext lautet:

Sacra Reale Cesarea Maestà.

Pieno di confusione, e di gloria per la benignissima ricordanza, che la Cesarea Maestà vostra si degna di conservare della mia profondo venerazione, ed incorragito dalle Sicurezze soutene da Monsignor Migazzi ardisco presentarle in questo Libro una piccola Scelta di quelle Ariette, che per una Serie non interrotta di molti anni anno servito in bocca mia al primato Sollieno di questi adorabili Sovrani miei Clementissimi Benefattori la Musica di esse, cui Sacrificai per passatempo i voli del mio Cappriccio, e particolamente quella della tre prime destinate alla sola mia abilitá (qualunque ella Siasi), rinovando forse nella mente della Cesarea Maestà vostra la idea della estensione, e delle altre qualita della mia voce, Sevira talvolta a renderle meno nojosa la pena, che mi lusingo si vorra prendere di ripassarle, al quale oggetto ho creduto di doversi inserire in note di color rosso, ed in Strisce volanti alcuni dei molti Cambiamenti né passaggi, e nelle Cadenze Sara mia gran sorte, Se onorandole Vostra Maestà di una benignissima occhiata nei pochi istanti di riposo, che le permettono le vaste cure dell'Impero, di degnerá di ricercare in esse qualche ristoro alle sue gloriose fatiche, e riconoscere in me la continuazione di quell' appassionato Ossequio, con cui profandamente mi umilio.

Sacra Reale Cesarea Maestà. Madrid, 30. Marzo 1753.

Umilissimo Ossequiosissimo Obbligatissimo Servitore Carlo Broschi Farinello.

U. E. 7032 a.

über die gnädigste Erinnerung, welche Eure kaiserliche Majestät meiner tiefen Verehrung zu bewahren geruht und ermutigt durch die von Monsignore Migazzi erhaltenen Versicherungen wage ich es, Euch in diesem Buche eine kleine Auslese von jenen Arietten darzubieten, die durch eine ununterbrochene Reihe von vielen Jahren in meinem Munde zur vornehmsten Erquickung jener anbetungswürdigen Herrscher, meiner gnädigsten Wohltäter gedient haben. Die Musik derselben, welcher ich zum Zeitvertreib die Flüge meiner Phantasie darbrachte und besonders jene der ersten drei, ausschließlich für meine eigene Geschicklichkeit, welche immer sie auch sei, bestimmt, wird vielleicht, indem sie im Geiste Eurer kaiserlichen Majestät die Vorstellung des Umfanges und der anderen Beschaffenheit meiner Stimme erneuert, manchmal dazu dienen, die Mühe, welche Sie sich, wie ich mir schmeichle, nehmen wird, dieselbe durchzugehen, weniger langweilig zu machen, aus welchem Grunde ich geglaubt habe, in Noten von roter Farbe und auf fliegenden Streifen einige der vielen Veränderungen in den Passagen und Kadenzen einfügen zu sollen. Es wird mein größtes Glück sein, wenn Eure Majestät in den wenigen Augenblicken der Ruhe, welche die ungeheuren Sorgen des Regierens zulassen, sie mit einem gnädigsten Blicke beehren und sie würdigen würden, in ihnen einige Erholung von Euren ruhmvollen Anstrengungen zu suchen und in mir die Fortdauer jener leidenschaftlichen Ergebenheit zu erkennen, in der ich mit tiefster Demut verharre.

Heilige königliche, kaiserliche Majestät.

Madrid, 30. März 1753.

Euer demütigster, ergebenster, verpflichtetster Diener

Carlo Broschi Farinello.

Der Name des Monsignore Migazzi gibt einen Anhaltspunkt für die Geschichte dieser Widmung, welche an die Kaiserin Maria Theresia gerichtet ist, nicht an Kaiser Karl VI., wie es in der ersten Ausgabe von Eitners Quellenlexikon heißt. Karl VI. starb 1740 und die Widmung ist aus dem Jahre 1753. Kardinal Migazzi war während der Regierung Ferdinand VI. Botschafter der Kaiserin Maria Theresia am spanischen Hofe[202]). Die Kaiserin kannte Farinelli aus der Zeit seiner mehrfachen Besuche am Hofe ihres Vaters. Sie war um diese Zeit aus bestimmten politischen Rücksichten mit Farinelli, dem unter Ferdinand VI. allmächtigen Günstling, in Verbindung getreten. Irgend eine liebenswürdige, vielleicht vom Kardinal Migazzi mündlich überbrachte Äußerung der Kaiserin, daß sie sich seines Gesanges noch immer erinnere, dürfte Farinelli veranlaßt haben, ihr diese Arien zum Geschenk zu machen. Er konnte auf ihr künstlerisches Interesse rechnen, da sie ihn in der Zeit seiner vollkommensten Entwicklung, zuletzt 1731 oder 1732, gehört hatte, den Gesang sehr liebte und selbst gern ausübte; bei internen Familienfesten des Hofes und musikalischen Gelegenheitsaufführungen beteiligte sie sich viel; schon als Kind sang sie einmal ein Duett mit Carestini und rührte noch um 1740 Senesino zu Tränen, als sie zu Florenz ein Duett mit ihm sang.

Dieser Band hat vor allem deshalb einen unschätzbaren Wert für uns, weil alle Anzeichen dafür sprechen, daß wir hier Kompositionen Farinellis in seiner eigenen Handschrift vor uns haben. Der Satz der Widmung: „Die Musik derselben, welcher ich zum Zeitvertreib die Flüge meiner Phantasie darbrachte", ist gar nicht anders zu verstehen, als daß er diese Arien als seine eigenen Schöpfungen bezeichnen will; der Titel am Rücken des Bandes: „Farinelli: Arie", bedeutet dasselbe. Auch Eitner verzeichnet sie im Quellenlexikon als Kompositionen des Sängers. Leider fehlt im Band selbst, auch im Inhaltsverzeichnis, jede Angabe über die Herkunft von Text und Musik. Der Einwand, daß Farinelli diese Stücke auch als „seine Arien" bezeichnen konnte, bloß weil er sie sang, kann hier kaum gemacht werden, da wir, unter anderem besonders aus dem Briefwechsel zwischen Metastasio und Farinelli, wissen, daß der letztere sich gerade in Spanien viel mit eigenen Kompositionen verschiedenster Art beschäftigte und diese sehr gern Freunden, zum Beispiel Metastasio, der Gräfin Althann in Wien und anderen, oder auch hohen Persönlichkeiten widmete. So hat er zum Beispiel auch an Friedrich den Großen eigene Kompositionen geschickt, wie aus einem an Farinelli gerichteten Brief des Grafen Francesco Algarotti, des Verfassers des berühmten „Saggio sopra l'Opera in Musica", 1755, hervorgeht[203]). In diesem aus Potsdam vom 28. Oktober 1752

[202]) Sacchi, S. 21, Schlosser XIV., S. 303 u. a. O. u. XV., S. 93. Migazzi hat als Erzbischof von Wien unter Maria Theresia und Kaiser Josef II. als Schützer und Verteidiger des Jesuitenordens eine besondere Rolle gespielt; die abmahnenden Schriften, welche er Kaiser Josef II. gegen dessen Kirchenreformen überreichte, waren vergeblich. Er wurde aber dafür von Papst Pius (1775 bis 1799) sehr begünstigt. Seinen vollen Einfluß erhielt er wieder unter Leopold II. (1790 bis 1792).

[203]) Dieser Brief findet sich in einem von Riccardo Sperati herausgegebenen Privatdruck unter dem Titel: „Nozze Bagnara-Bonfiglioli: Lettere inedite Bologna 1912". Es sind drei Briefe, deren Originale offenbar im Autograph als Hochzeitsgeschenk gegeben wurden. Der erste ist von Algarotti an Farinelli, der zweite von Farinelli an Metastasio, der dritte von Marianna Martinez, der Nichte Metastasios, nach dessen Tod an

datierten Brief heißt es: „Unter den Briefen, die ich in den letzten drei Jahren sandte, befindet sich eine Arie des Königs. Ihr habt von Euren Kompositionen an den König geschickt, göttlicher Carluccio[204]) . . .“ Ebenso kennen wir eine Widmung an Ferdinand VI. von Spanien[205]). Daß der Maria Theresia gewidmete Band ein Autograph ist, schließen wir aus den Worten Farinellis: er habe die roten Noten und fliegenden Streifen eingefügt. Diese Noten und Streifen stammen aber zweifellos von derselben Hand, die den ganzen Notenband geschrieben hat. Daß die Partitur von keinem Notenschreiber oder Kalligraphen von Beruf verfertigt wurde, ergibt sich überzeugend aus der bei aller Deutlichkeit und Sorgsamkeit auffallenden Steifheit der Noten und der Textschrift. Hätte Farinelli einen Prunkband schreiben lassen wollen, so standen ihm gewiß hiefür gewandte Kalligraphen zur Verfügung, wie wir noch bei einer anderen Gelegenheit sehen werden. Es schien ihm aber in diesem Falle würdiger, die Partitur für die Kaiserin mit eigener Hand zu verfertigen. Auch die harmlose, doch immerhin ein höheres Maß von Geschicklichkeit erweisende bildliche Ausstattung ist sicher sein Werk. Sacchi[206]) rühmt ja Farinellis Vorliebe und Übung im Malen und Federzeichnen, wozu ihm gewiß auch der langjährige Verkehr mit seinem Freunde, dem Maler Jacopo Amiconi, Anregung und Belehrung geboten hatte. Die Masken, Kytharöden, besonders aber einige gelungene, musizierende Puttis weisen auf dieses Vorbild hin, von welchem wir äußerst anmutige Darstellungen dieser Art im Schloß Schleißheim bei München und in englischen Galerien zu London und Glasgow aus eigener Anschauung kennen.

Farinelli bezeichnet den Inhalt des Bandes als „eine kleine Auslese“ jener Stücke, die er durch eine „ununterbrochene Reihe von vielen Jahren“ seinen Herrschern vorsang. Dies sagt er am 30. März 1753, im sechzehnten Jahr seines Aufenthaltes am spanischen Hofe. Wenn wir an der von Farinelli selbst noch im Jahre 1771 Burney gegenüber bestätigten Legende festhalten, so mußten die vorliegenden Stücke gewissermaßen zur Ergänzung und Abwechslung des offiziell festgesetzten täglich zu wiederholenden Programms gedient haben. Die beiden Könige, besonders Ferdinand VI., werden ja trotz ihrer großen Vorliebe für Wiederholungen in den mehr als zweiundzwanzig Jahren ihrem Sänger wohl nicht verwehrt haben, manchesmal auch in anderen Stücken seine herrliche Kunst zu zeigen als in den fixierten Arien. Das Fehlen der drei schon genannten Arien aus Artaserse in diesem Bande ist sehr plausibel damit zu erklären, daß Farinelli hier bloß seine eigenen Werke zu vermitteln wünschte. Er konnte auch mit Sicherheit annehmen, daß die berühmten Stücke Hasses, welche ja auch von Walsh gedruckt waren, in Wien längst bekannt seien.

Nun blättern wir einmal das Buch auf und werfen einen Blick über die Singstimme der ersten Arie: „Quell usignuole che innamorato, secando solo, tra fronda e fronda.“ Siehe Nr. 21[207]); da haben wir die endlosen Variationen der liebeschluchzenden Nachtigall vor uns, die „similitudine preso al rosignuolo“, wie sie Sacchi beschreibt — es ist das Lieblingsstück Philipps V., die gesuchte vierte Arie!

Bald besinnen wir uns aber, daß wir die Bekanntschaft dieser Nachtigall schon früher gemacht haben. Es war im Karneval 1734 zu Venedig, in der Oper Merope von Giacomelli, wo Epitide-Farinelli zuerst in diesen Tönen sein Liebesleid besang[208]). Allerdings ist der Schlag der Nachtigall in der Zwischenzeit noch viel kunstvoller geworden, wie die Bearbeitung der Madrider Partitur erweist. Die ganze Anlage der Arie ist jedoch so weitgehend verändert, daß man wohl mit vollem Recht von einer selbständigen Neuschöpfung sprechen kann. Ein Vergleich der beiden Fassungen zeigt, daß Farinellis Ausgestaltung Tonart und Takt (B-Dur, c), — die Tempobezeichnung fehlt — das einleitende Ritornell, die Zwischenspiele und das Haupt-

---

Farinelli gerichtet. Ein Exemplar des Druckes findet sich in der Bibliotheca nazionale in Rom. Auch Grat Algarotti ist diesem früher allgemein geübten Brauch der Widmungen hold. Er schreibt im selben Briefe, daß er verschiedene Briefe, natürlich Abhandlungen über künstlerische Gegenstände, „an große Freunde von berühmten Namen“ gerichtet habe; zwei davon seien Farinelli gewidmet. Ab nächsten Februar werde er bis zum Oktober nach Italien beurlaubt sein — hieraus wäre zu schließen, daß Riemann und andere Lexika Algarottis endgültiges Scheiden von Berlin, wo er als Kammerherr und höchste ästhetische Instanz Friedrichs II. lebte, mit dem Jahre 1749 zu früh ansetzen. — Dort wolle er jene Briefe drucken lassen, wenn Farinelli die Widmung gestatte und sie ihm dann sofort senden; er möge ihm die Antwort durch die Vermittlung Metastasios zukommen lassen. Algarotti schließt: „Gewährt diese Bitte, mein lieber, göttlicher Carluccio, Eurem Bewunderer und Freunde, der keiner Person der Welt darin nachsteht, Euch zu lieben, zu schätzen und zu ehren.“

[204]) „Voi mandaste della vostra musica al Re. . divino Carluccio.“ Meine Nachforschungen in Berlin ergaben keinen Anhaltspunkt über den Verbleib dieser Kompositionen.

[205]) Siehe Nr. 25 und S. XLVII.

[206]) Sacchi, S. 21.

[207]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Musikabtlg. der Nationalbibliothek, ms. 19111. „Farinelli: Arie. Aria Nr. 1. Die Singstimme wird von zwei Violinen, Violetta und unbeziffertem Continuo begleitet.

[208]) Siehe S. XXIV und Nr. 34.

motiv notengetreu übernommen hat; auch die Instrumentalbesetzung: Violini, Violetta, Basso ist die gleiche. Der erste Eintritt der Singstimmen, welche mit einer Fermate endet, ist bei Farinelli sogar einfacher gehalten. Bald aber weicht die Musik von der ursprünglichen Melodie ab, geht vielmehr in die Breite und übertrumpft im Aufwand langatmiger Verzierungen Giacomellis Original bei weitem. Der zweite Teil der Arie ist von Farinelli gänzlich neu komponiert, der Umfang ist f—as, bei Giacomelli h—g. Die Arie ist bei Farinelli durchgängig mit einer zweiten Gesangsstimme versehen, die zum Teil auf eingeklebten Streifen mit roter, die Kadenzen noch extra mit blauer Tinte geschrieben ist. Beim ersten Teil sind diese Variationen wohl für das da capo bestimmt. Gleich zu Anfang steht eine elftaktige Kadenz, die mit einem viertaktigen, offenbar als Schwellton gedachten Triller auf b beginnt. Ihm folgen auf und ab schwirrende Läufe, die immer wieder zum Triller auf denselben Ton zurückkehren, um endlich auf einer Fermate zu verhauchen. Bald folgt eine zweite Kadenz, die noch charakteristischer den Flug des ruhelos sein Lieb suchenden Vogels malt, der endlich zwei Oktaven durchtrillernd emporsteigt, um nach einem neuen Gezwitscher zarter Fiorituren auf einem letzten Triller auszuruhen. Dieses Spiel wiederholt sich den Satz hindurch immer kapriziöser und kühner, um schließlich mit einem plötzlichen Aufschwung über zwei Oktaven hinaus, von f—g!, und einem allerletzten Triller zu enden. Beim zweiten Teil der Arie hat man die Wahl zwischen der einfacheren oder der kompliziert ausgeführten Kantilene, welche beide ihre Steigerungen wieder in der Nachahmung des Nachtigallenschlags suchen, für welchen Zweck der zweiten Gesangstimme noch drei schwelgerische Kadenzen beigegeben sind.

Hier bietet sich uns eine einzigartige Gelegenheit, Farinelli gleichzeitig als schaffenden Musiker und als erfindungsreichen Meister der Variationskunst kennen zu lernen. Wenn der Sänger diese Varianten nur als „einige der vielen Veränderungen in den Passagen und Kadenzen" bezeichnet, so entspricht dies gewiß dem Sachverhalt. Die großen Gesangskünstler jener Zeit hielten bekanntlich darauf, kein Stück auch nur ein zweitesmal vor demselben Publikum auf die gleiche Weise auszuführen. Von mehreren sorgfältig vorbereiteten, ganz verschiedenen Versionen wählten sie je nach der Eingebung des Augenblicks und ihrer stimmlichen Disposition jene die Hörer immer wieder überraschenden Wendungen, durch welche sie das erhöhte Interesse des Publikums und ihre künstlerische Überlegenheit gegenüber den Kollegen festzuhalten wußten. Sacchi berichtet von Farinellis unermüdlichem Eifer, immer neue Variationen zu bringen, was einen wesentlichen Teil seines Ruhmes ausgemacht habe; das gleiche taten Caffarelli, Pacchiarotti, Marchesi, Crescentini und andere.

Wir wenden uns nun der nächsten Nummer der Handschrift zu. Ein längeres, ziemlich bewegtes und ausdrucksvolles Rezitativ, zum größten Teil accompagnato, dient als Einleitung der Arie Nr. 2: Ah dolor che vo sfogando, siehe Nr. 22[209]). Diese ist wieder ein sehr anspruchsvolles Bravourstück, reich an Echoeffekten und langatmigen Passagen, der Kunst unseres Sängers angemessen; besonders interessant ist jene Stelle des ersten Satzes, wo die Sextolengruppen in giraffenartigen Sprüngen immer wieder die hohe und tiefe Lage wechseln. Woher der Text stammt, war nicht festzustellen.

Eine Überraschung gleich der Arie Nr. 1 bietet Arie Nr. 3: Son qual nave, siehe Nr. 23[210]). Der Londoner Artasersetriumph taucht vor uns auf, der Gipfel der Laufbahn Farinellis. Doch das vorliegende Stück bringt uns ganz neue Wunder. Sogleich fällt uns die tiefere Tonart F-Dur, früher G-Dur auf, noch mehr die um eine ganze Quart nach abwärts, von h—h nach e—f, verschobene Stimmlage. Dem ersten Satz ist fast durchwegs wieder eine zweite variierende Gesangstimme in roten Noten beigegeben. Die Arie beginnt mit einer längeren brausenden Instrumentaleinleitung ganz neuer Faktur, worauf die Singstimme durch fünfzehn Takte notengetreu die Musik Riccardo Broschis bringt. Dann beginnt ein breiteres Ausspinnen der Passagen, die Figuren werden verdoppelt, verändert, ein neues Sätzchen wird eingefügt. Nach einem Zwischenspiel der Instrumente hält die Singstimme fünf Takte lang wieder an der Melodie Riccardos fest und lehnt sich beim Fortschreiten zu effektvolleren Verzierungen und umfangreicheren Passagen immer wieder an die alten Motive an. Der zweite ruhigere Satz ist vollständig neu, sehr hübsch geraten und weist eine längere einfach geführte vokalisierende Stelle auf. Die für das Da capo bestimmte rot geschriebene Gesangstimme übertrifft alle bisher angehäuften Schwierigkeiten mit einem wahrhaft unerschöpflichen Schwall

[209]) V.: Ms. der Partitur, Wien, wie oben ms. 19111 „Recitativ und Aria Nr. 2". Die Singstimme wird von zwei Violinen, Violetta und fast unbeziffertem Continuo begleitet, in der Arie tritt noch ein Violoncell hinzu.

[210]) V.: Ms. der Partitur, Wien, wie oben ms. 19111 „Aria Nr. 3". Die Singstimme wird von zwei Violinen, Viola, Basso, zwei Oboi und zwei Corni begleitet.

noch schneller und schneller, noch länger und länger dahinjagender Läufe, kompliziertester Folgen von Pralltrillern, Trillern, Trillerketten, Verbindungen des lombardischen Schleifers mit Trillo, note radoppiate usw. In der Schlußkadenz rauscht diese Sintflut von Virtuosität von einer Fermate aus noch einmal durch zwei Oktaven von der Höhe zur Tiefe und in quirlenden Trillern wieder zur Höhe zurück und endet mit einem letzten gewaltigen Triller. Wir stimmen Farinelli bei, wenn er sagt, daß besonders diese ersten drei Arien der Sammlung, „ausschließlich für seine Geschicklichkeit bestimmt", besonders geeignet seien, den Umfang seiner Stimme und seiner Kunst deutlich zu machen. Besonders die erste und die dritte Arie lassen alle anderen uns bekannten Stücke sowohl des italienischen als des Londoner Repertoires weit hinter sich zurück. Sie allein zeigen uns das technische Können des Sängers in seiner höchsten Reife und Vollendung. Die Anforderungen dieser Stücke, besonders hinsichtlich der Atemführung und der Verzierungen — von der seltenen Stimmlage ganz abgesehen — dürften wohl von keinem heute lebenden Sänger, auch von keiner Sängerin, restlos bewältigt werden. Trotzdem vermitteln diese Denkmäler allerhöchster Virtuosität dem ernsten Gesangskünstler und Lehrer unserer Zeit praktische Einsichten und Anregungen von seltenem Wert. Sie sind Probestücke ersten Ranges für jeden, der wissen will, ob sein Handwerkszeug in Ordnung ist! Wir geben zu, daß die an sich hübschen musikalischen Einfälle dieser Arien infolge der ebenso zügellosen als raffinierten Häufungen der Stimmeffekte stellenweise den Eindruck grotesker gesangstechnischer Etüden machen: „Sie sind von einem zweiten Czerny gemacht, von einem Czerny für die Stimme", sagte Freund Eusebius Mandyczewski, als ich sie ihm zeigte. Am ehesten lassen sich noch die Kantaten Porporas zum Vergleiche heranziehen, welcher bekanntlich unzählige solcher Konzertetüden mit unterlegtem Text seinen Schülern auf den Leib schrieb.

Die Verwendung der Stimme bloß als schönstes musikalisches Instrument ist ja ein Problem, das immer wieder zum Nachdenken und zum praktischen Experimentieren reizt. Der überwiegend konzertante Stil der Oper des 18. Jahrhunderts, welchem ja auch die Koloraturarien Mozarts angehören, wie „Martern aller Art" aus der Entführung oder seine großartige Einlage zu Glucks Alceste „Populi di Tessalia" oder die vielen Konzertarien für sämtliche Stimmgattungen, beweist, wie tief die Freude und die Hinneigung zum bloß sinnlich-schönen und virtuos behandelten Gesang im Innersten der schaffenden, singenden und hörenden Musiker wurzelt. Auch die genialsten Eingebungen Rossinis und seiner Kunstgenossen im 19. Jahrhundert sind vorwiegend ein rein instrumentales „Spielen" mit der Singstimme — und im 20. Jahrhundert bejubelt man die entzückenden Vokalisen der Zerbinetta in Richard Strauß' Ariadne, und Arnold Schönberg stellt uns die Singstimme sogar als Quartettpartnerin vor!

Doch zurück zu unserem Sänger! Bemerkenswert ist die Stimmlage der drei in Rede stehenden Arien — f—as, a—g, e—f — welche darauf schließen läßt, daß Farinelli sich im Laufe der Jahre mehr in der Tiefe als in der Höhe heimisch fühlte. Wir wissen, daß seit 1728 sein Stimmumfang sich auf mehr als drei Oktaven erstreckte und wir haben Beweise dafür, daß er auch in Spanien an Höhe nichts eingebüßt hatte und dem dreigestrichenen c nicht aus dem Wege ging.

Vielleicht ist es auch ein gewollter Kontrast, daß diesen drei, der tiefen Lage zugehörigen Nummern nun drei solche folgen, die der normalen Sopranlage entsprechen, von denen aber keine einzige nach den Bombeneffekten der vorhergegangenen Arien strebt. Die Arie Nr. 4: Io sperai del porto insano, siehe Nr. 40[211]), Umfang von e—a, ist ganz anmutig, aber etwas langatmig, mit über 15 bis 23 Takte ausgedehnten zierlichen Koloraturen. Die Herkunft des Textes konnte ich nicht feststellen. Lebendiger ist die Arie Nr. 5: Vuoi per sempre abandonarmi, siehe Nr. 41[212]); ihr Umfang ist f—b; sie hat nur zwei längere Koloraturstellen. Den Text fand ich in Metastasios Azione teatrale: Il natal die Giove. Amaltea, Prinzessin von Kreta, nimmt in der 7. Szene mit dieser Arie[213]) von ihrer Schwester Melite Abschied, um das Opfer bei Zeus' Geburt zu sein. Diese Dichtung wurde auf Befehl der Kaiserin Elisabeth zum erstenmal mit Musik von Bonno unter Mitwirkung der Erzherzoginnen Maria Theresia, der späteren Kaiserin, und ihrer Schwester Maria Anna, des Prinzen Karl von Lothringen, sowie einer Dame und eines Kavaliers vom Hofe, in Gegenwart der Herrscher zur Feier des Geburtstages Kaiser Karls VI. am 1. Oktober 1740 in den inneren Gemächern des kaiserlichen Lust-

[211]) V.: Ms. der Partitur, Wien, wie oben ms. 19111. „Aria Nr. 4." Die Singstimme wird von zwei Violinen, Violetta, Basso, zwei Oboi und zwei Corni begleitet.

[212]) V.: Ms. der Partitur, Wien, wie oben ms. 19111. „Aria Nr. 5." Die Singstimme wird von zwei Violinen, Violetta, Basso und zwei Corni begleitet.

[213]) Metastasio: opere XI, S. 231 ff.

schlosses Favorita aufgeführt[214]). Die Musik Bonnos findet sich leider weder in der Nationalbibliothek noch im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, obwohl beide Bibliotheken ziemlich reich an Werken dieses Komponisten sind.

Die Arie Nr. 6: No non sperar non lusingarti, siehe Nr. 24[215]), ist ein sehr ansprechendes, leicht tändelndes Stück, ungefähr im Charakter von Hasses Se al ciglio lusinghiero in Siroë[216]), ihr geht ein längeres lebendiges Recitativo accompagnato voraus. Auch diesen Text fand ich bei Metastasio, und zwar in dessen Azione teatrale: Le Cinesi[217]). Aus dem Inhalt der Handlung genügt folgendes zur Orientierung: zwei junge chinesische Mädchen Sivene und Tangia versuchen sich über Anregung von Sivenens Liebhaber Silango in der Improvisation dramatischer Szenen. Sivene stellt eine Schäferszene dar: Licoris erklärt ihrem Verlobten Tyrsis, daß sie ihn zwar liebe, aber wenn er übertriebene Schwärmerei von ihr fordere, wäre es besser, sich zu trennen. Dieses Stückchen wurde auf Befehl der Kaiserin Elisabeth bloß für drei Personen geschrieben und diente als Einleitung zu einem chinesischen Ballet. Es kam mit Musik von Joh. Ad. Reutter bei den Unterhaltungen des Karnevals in den inneren kaiserlichen Gemächern durch die Erzherzoginnen Maria Theresia, Maria Anna und einer Dame des Hofes zur Aufführung. Später, im Jahre 1753, nachdem auf Bitten von anderer Seite der Dichter noch eine vierte Person eingefügt hatte, wurde es auf einem Landsitz des Prinzen Josef von Sachsen-Hildburghausen von Musikern und Sängerinnen gelegentlich anderer prächtiger Vergnügungen wiederholt, welche den kaiserlichen Majestäten Franz I. und Maria Theresia während ihres Aufenthaltes daselbst geboten wurden. Es war vielleicht eine besondere Aufmerksamkeit Farinellis gegen die Kaiserin, daß er gerade Texte aus diesen beiden Gelegenheitswerken, deren Entstehungsgeschichte er jedenfalls aus Berichten Metastasios kannte, neu vertonte.

Die Partitur dieser sechs Arien ist ein untrüglicher Beweis, daß Farinelli seine Kunst auch in der ungewöhnlichen Stellung, die er am spanischen Hof innehatte, nicht verdorren ließ. Er war zu sehr Künstlervollblut, als daß er imstande gewesen wäre, sie etwa deshalb zu vernachlässigen, weil er es nicht mehr nötig hatte, sein Primat Jahr für Jahr auf den Bühnen Europas neu zu verteidigen. Ganz besonders scheint es ihn immer mehr zu eigenem kompositorischen Schaffen gezogen zu haben. Ihm blieb die Ausübung seiner Kunst auch dann die heiligste Aufgabe, als er, statt in äußeren Triumphen, bei seinem Verhältnis zum König, wie David zu Saul, mehr in dem Gefühle der Ausübung edler Menschenpflicht Befriedigung suchen mußte. Sacchi erzählt: „Farinelli fand in der aufrichtigen Zuneigung des Königs, die er voll und ehrlich erwiderte, wie ein Freund dem anderen, eine Entschädigung für die große künstlerische Entsagung, die ihm auferlegt war. Er ermüdete nie in seinem Dienste, auch wenn er sich unwohl fühlte, und wußte den König heiter zu stimmen, obwohl er selbst eher schwermütigen Temperaments war." Vielleicht trifft aber Fétis und Florimos bitteres Wort doch für diese Zeit das Richtige: „er wurde ein Art Hofnarr und war oft von Ekel erfüllt". Nüchtern betrachtet hatte er ja doch nur die Aufgabe, den König hinreichend wach zu halten, um damit der Königin das Regieren zu ermöglichen.

Nach dem 1746 erfolgten Tode des Einsamkeitsschwärmers Philipp gewann Farinelli endlich wieder mehr Raum für eine großzügigere Entfaltung seiner künstlerischen Talente. Zwar war das neue Königspaar Ferdinand VI. und die portugiesische Prinzessin Barbara ebenfalls gleichmäßig von den Eltern her belastet und benahm sich besonders Ferdinand zu Beginn seiner Herrschaft genau so wie sein Vater Philipp, so daß man glauben könnte, die Gewährsmänner hätten die Geschichte derselben Absonderlichkeiten einfach wiederholt[218]). Aber es war traurige Wirklichkeit, und wieder vermochte nur die Stimme Farinellis, Milderung und Beruhigung zu schaffen. Da wir konsequenter Weise an unserer „Stimmbiographie" festhalten müssen, übergehen wir hier den nunmehr folgenden märchenhaften Aufstieg unseres Helden, seine Erhebung zum Ritter durch Verleihung des hohen Ordens von Calatrava, seine Stellung und seinen Einfluß als allmächtiger Günstling, dem sich jeder Wunsch erfüllte, dem aller blendende Glanz eines wirklich Großen dieser Erde zuteil wurde und um dessen Unterstützung die ganze Diplomatie Europas warb, und verweisen noch einmal auf die in einem späteren Abschnitt dieses Werkes folgende Darstellungen, in welchen wir seine gesellschaftliche Position unter Ferdinand VI. und vor allem seine künstlerische Tätigkeit als Schöpfer und

[214]) Metastasio: opere XI, S. 212 ff.

[215]) V.: Ms. der Partitur, Wien, wie oben ms. 19111. „Recitativo und Aria Nr. 6." Die Singstimme wird im Rezitativ und im ersten Satz der Arie von zwei Violinen, Violetta und Basso begleitet, im zweiten Satz der Arie treten noch zwei Flauti und zwei Corni hinzu.

[216]) Siehe Nr. 10 und S. XXIV.

[217]) Metastasio: opere XI, S. 324.

[218]) Zum Beispiel Matteo Pisani, Bocous und Schlosser: Weltgeschichte XIV, S. 18 und S. 210.

Leiter der großartigsten italienischen Opernbühne Europas im Palaste Buon Retiro zu Madrid, seine Verdienste um die Kirchenmusik am Hofe und die von ihm inszenierten Veranstaltungen in der königlichen Sommerresidenz zu Aranchuez ausführlich schildern werden.

Auch als Sänger feierte Farinelli von jetzt an wieder die alten Triumphe; er sang zwar nie mehr öffentlich auf der Bühne, sondern nur bei Hofe, wo die höheren Gesellschaftskreise von Madrid, die ausländische Kolonie, die fremden Gesandten usw., welche Zutritt zu den Hoffestlichkeiten hatten, dem Künstler mit demselben Entzücken und derselben Schwärmerei huldigten, wie einst die übrige Welt[219]).

Farinellis Verhältnis zu den von ihm engagierten erstklassigen Sängern war frei von aller Rivalität: „Er schätzte sie und suchte ihnen möglichst zu nützen", berichtet Sacchi und weist besonders darauf hin, daß Farinelli gerade den ausgezeichnetsten Künstlern, darunter Gizziello, Raff, Amadori, Guarducci, Carlani u. a. den Zutritt zur Kammer des Königs verschaffte, um dort zu singen, was für Frauen unmöglich, für Männer nur sehr schwer zu erreichen war[220]). In den Hofkonzerten hatten diese Künstler nicht bloß Gelegenheit, ihr unerreichtes Vorbild zu hören, sondern sie konnten auch ihr eigenes Können mit ihm messen. So sang zum Beispiel der Sopranist Gizziello mit Farinelli zusammen in zwei Kantaten von Nicolo Conforto. Dies sind die letzten Stücke, welche wir aus dem Repertoire unseres Sängers kennen. Die Nationalbibliothek zu Wien besitzt die zwei prachtvoll in Leder mit Goldpressung gebundenen Manuskriptpartituren dieser Kantaten, denen in einem gemeinsamen Karton noch die ausgeschriebenen Instrumentalstimmen beigeschlossen sind. Die Partituren sind ähnlich wie der Widmungsband an Maria Theresia mit Aquarellmalereien geschmückt, jedoch weit schöner, ebenso ist die Text- und die Notenschrift von der Hand eines wirklichen Kalligraphen ausgeführt. Jedenfalls stammen die Bände direkt oder indirekt von Farinelli selbst her, vielleicht waren sie eine neue Widmung an die Kaiserin, oder sie kam auf einem Umwege über die Bibliothek Padre Martinis nach Wien. Diesem ihm sehr befreundeten Musikgelehrten schenkte Farinelli später zu Bologna seine Bücher- und Notenschätze; nach Padre Martinis Ableben wurde sein musikalischer Nachlaß zwischen dem Liceo musicale in Bologna und der Wiener Hofbibliothek geteilt. Der Titel der ersten Kantate lautet: La Pesca. Irene et Elpenor, Componimento drammatico del Signor Bonecchi cantata nella Real Corte die Spagna dal Cavaliere D. Carlo Broschi Farinelli e dal Sig. Gioacchino Conti detto Egiziello. Posta in musica dal Sig. Nicolo Conforto. 1756.

Der Titel der zweiten Kantate lautet: La Danza. Nice e Tirsi. Componimento drammatico del Sig. e Abate Pietro Metastasio. Cantata nella Real Corte di Spagna dal Cavalieri D. Carlo Broschi Farinello e dal Sig. Gioacchino Conti detto Gizziello. Posta in musica dal Signor Nicolo Conforto. 1756.

Die in diesen beiden Titeln enthaltene Jahreszahl 1756 dürfte sich höchstwahrscheinlich nur auf das Datum der Anfertigung oder Widmung dieser Partiturbände beziehen. Wir müssen nämlich annehmen, daß Conforto schon spätestens zu Anfang der Fünfzigerjahre die in Rede stehenden Kantaten für die beiden Sänger schrieb, da Conti-Gizziello schon 1749 nach Madrid berufen wurde, dort nur drei Jahre lang sang, dann nach Lissabon ging und, wie authentisch feststeht, sich schon Ende 1753 in seiner Vaterstadt Arpino in Italien mit seinen großen Reichtümern zur Ruhe setzte.

Die Kantate La Pesca oder Irene und Elpenor ist für zwei Soprane geschrieben. Es ist anzunehmen, daß der am Titel zuerst genannte Sänger auch die zuerst genannte Partie, Farinelli also die Irene, gesungen hat. Jedenfalls ist diese Annahme im analogen Falle bei La Danza aus einem anderen Grunde unbedingt zutreffend. Gleich die erste Arie Irenes: Sempre rimproveri, fordert ein hohes c, ohne im übrigen sehr anregend zu sein. Ihr ähnlich, in der gleichen Passagenmanier, aber in etwas tieferer Stimmlage, ist die darauffolgende erste Arie Elpenors. Eine zweite Arie Elpenors ist kürzer, hübscher und ohne Koloratur. Das Hauptstück des ganzen Werkes ist Irenes Arie: Troverai se a me ti fidi, siehe Nr. 42[221]), ein rhythmisch lebhaftes, reich passagiertes Stück im Umfang von h—c, mit Sprüngen von zwei Oktaven von Roulade zu Roulade, wie sie sonst nur einem Violinisten einfallen. Ein langes, an Stimmeffekten reiches und stark koloriertes Duett beschließt das im ganzen ziemlich langweilige Werk. Wenn wir Farinelli, aller Wahrscheinlichkeit nach berechtigt, die Partie der Irene zuschreiben, haben wir hier einen Beleg dafür, daß dem Sänger noch im Jahre der Widmung dieser Partitur, 1756, also in

[219]) Waxel: Portugiesische Musik. Bei Mendel und Reißmann.
[220]) Sacchi, S. 30.
[221]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Musikabtlg. der Nationalbibliothek Nr. 17557.

seinem einundfünfzigsten Lebensjahre, ein hohes c zur Verfügung stand, was bekanntlich nicht bei allen Soprankastraten in diesem Alter der Fall war[222]).

Die Kantate La Danza oder Nice und Tirsi ist ebenfalls für zwei ungefähr gleichwertige Singstimmen (Soprane) geschrieben. Metastasios Text wurde schon 1744 von Bonno als Oper für Wien vertont[223]). In dem ziemlich reizlosen Werke Confortos sind bloß ein langes koloriertes und ein kurzes einfacheres Duett bemerkenswert, und eine Arie der Nice, die uns aber wieder ganz besonders interessiert, da wir nachweisen können, daß sie von Farinelli gesungen — und komponiert wurde. Es ist die Arie: Che chiedi, che brami, siehe Nr. 25[224]). Die Herkunft dieser Arie ist folgende:

Das Liceo musicale zu Bologna bewahrt eine handschriftliche Partitur mit dem Titel. „Che chiedi? Che brami? Soprano con Strumenti. Aria per la Maestà di Ferdinando VI. Re cattolico, da Carlo Broschi detto Farinelli. Napolitano fatto Cavaliere di Calatrava." Eitner verzeichnet dieselbe nach dem Bibliothekskatalog als „Aria composta pel Re Cattolico Ferdinand VI. etc.", als Arie von Farinelli. Eine mir durch die Freundlichkeit des Herrn Francesco Vaticelli, Bibliothekars des Liceo musicale, vermittelte Kopie jener Partitur erwies sich mit der Arie der Nice in Confortos Kantate vollständig identisch. Schon hieraus ergibt sich die Wahrscheinlichkeit, daß dieses Stück eine von Farinelli komponierte Einlage ist. Das Fehlen dieser Angabe in der Partitur Confortos hat nichts befremdliches, wir wissen ja, daß die Verfasser von Einlagen selten angegeben wurden[225]). Die Autorschaft Farinellis wird aber durch einen Brief von Metastasio außer jeden Zweifel gestellt. Farinelli hatte seinem Freunde diese Arie und noch einige Kompositionen gesandt, worauf der Dichter antwortet[226]): „Eure Musik zu meiner Nice ist Eurer würdig. Ihr Verdienst beginnt mit der Wahl der einnehmenden Tonart von ‚ifant' (?) und wächst mit der edlen Natürlichkeit, welche dieser Art von Komposition zukommt. Ich weiche ohne Widerstreben, vielmehr bin ich stolz, von Euch übertroffen zu sein. Und wem kann es zur Beschämung gereichen, von meinem unvergleichlichen Farinello übertroffen zu werden? Nicht weniger haben mich die zwei Kompositionen der kleinen Widmung ‚Se mi dai' entzückt. Aber in der letzten derselben besonders habt Ihr ein wenig vergessen, daß die Natur nicht reich an Farinellis ist, und daß die Ausführung dieser Musik, um vollkommen zu sein, der Vortrefflichkeit des Autors bedarf. Wiewohl ich nicht mehr Musiker bin, als für einen Dichter genügt, verstehe ich Eure Absichten und zwinge mich ihnen zu folgen. ‚Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.' Verstehen wir uns gut. Ich spreche von meiner Stimme, setzt nicht irgend ein beleidigendes Mißverständnis auf mein Schuldkonto.

Oh, teurer Farinello, welche Erschütterung, welchen Aufruhr, welchen Sturm habt Ihr in meinem Herzen erregt, indem Ihr mir die ebenso großen als wenig verdienten Glücksumstände meiner Nice berichtet! Ihr, der die Eitelkeit der Dichter kennt, verschweigt mir keinen jener Umstände, die sie steigen lassen können bis zum Gipfel ihrer Erhebung. Ihr begnügt Euch nicht, mich zu versichern, daß meine Nice an den Ufern des Manzanares oft gesungen wird. Ihr laßt mich hören, von wem und wie und mit welchem erhebenden Empfang und in welcher glänzenden und glücklichen Gesellschaft! ... Oh, meine glückliche Nice! Wer hätte je vorausgesehen, daß ich dich beneiden sollte? Mit welcher Verehrung werde ich dich in Zukunft betrachten müssen!"

Eine Reihe von anderen Briefstellen zeigt, wie häufig Farinelli eigene Kompositionen an Metastasio sandte. Dieser machte sie mit Freuden in seinem Freundeskreise, vornehmlich bei der Gräfin Althann, bekannt. So schreibt der Dichter am 19. Juni 1749 an den Sänger[227]): „Oh, welche herrliche Ariette habt Ihr mir geschickt! Wenn Ihr mir nicht den Autor anvertraut hättet, würde ich ihn erkannt haben an jenen Portamenti der Stimme, welche derzeit bei den neueren Pfuschern nicht mehr in der Mode sind. Wir haben dieselbe im Hause Althann oftmals hinlänglich gut aufgeführt, aber dieser Balsam wurde vergiftet durch die Überlegung, die hinzutrat, daß die Hoffnung ausgeschlossen sei, sie einmal aus dem Munde des Meisters aller Meister in ihrer Vollkommenheit zu hören!" Am 9. Juli 1749 schreibt er aber lustig[228]): „Wißt, daß ich Eure Arie wie ein Seraph singe." Am 18. April 1750 berichtet Metastasio über die Aufführung eines Marsches, den Farinelli komponiert und zur Feier des Namenstages Metastasios gesandt

[222]) Siehe das Kapitel dieses Werkes: Die Eunuchenstimme und ihre künstlerische Verwendung.
[223]) Riemann: Opernhandbuch.
[224]) V.: Ms. der Partitur, Wien, Musikabtlg. der Nationalbibliothek Nr. 17558. Vollständig gleichlautend mit der handschriftlichen Partitur, Bologna, Bibl. des Liceo musicale. Die Singstimme wird von zwei Oboen, zwei Violinen, Violetta und unbeziffertem Continuo begleitet.
[225]) Siehe die Londoner Pasticcios S. XXVIII.
[226]) Metastasio: Lettere disperse, I., S. 202.
[227]) Metastasio: Op. post. I., S. 298.
[228]) Ebendort, I., S. 299.

hatte[229]). Er wurde am Peterstag (29. Juni) abends beim General Althann im großen Gartensaal aufgeführt, erhielt vielen Beifall und mußte vor dem Nachhausegehen der Herrschaften nochmals gespielt werden. Über eine ähnliche musikalische Unterhaltung bei Althanns[230]) schreibt Metastasio: „Der ganze Rest der Gesellschaft ist dann über mich hergefallen und ich habe die mittlere Canzone immer wieder singen müssen, nur etwas weniger häufig als jene, die Ihr bei den königlichen Empfängen durch so viele Jahre immer wieder gesungen habt." Ein anderesmal[231]) spricht Metastasio über die Musik, welche Farinelli zu einer Canzonetta des Dichters gemacht hatte. „Hat meine Canzonetta den Beifall der Gottheit des Manzanares erhalten? Genießt der Name des armen Metastasio den Ruhm, sich auf den königlichen Lippen zu finden? Geliebter Zwillingsbruder, der Ihr mir eine Ehre verschafft habt, die mich über alle Mühen meines Lebens tröstet, unterstützt mich in dieser Erhebung, und wenn Ihr mit Gerechtigkeit mein Verdienst nicht übertreiben könnt, so stellt Euch wenigstens meine Zufriedenheit, meine Dankbarkeit und meine Ergebenheit vor." Später berichtet der Dichter wieder[232]), daß er sich eine schöne Arietta, die ihm Farinelli gesandt hatte, oftmals von Giov. Tedescho detto Amadori vorsingen läßt. Er zollt Amadori das Lob, er sei ein Sopranist würdig größter Schätzung, welcher besonders im Kammergesang nach dem Geschmack des Briefschreibers alle anderen übertreffe.

Metastasio geizte auch nicht mit dichterischen Gaben an Farinelli. Außer den oft sehr gründlichen Umarbeitungen seiner Libretti für die Madrider Oper, sandte er ihm, wie es scheint, auch regelmäßig seine neu geschaffenen Werke und manche persönliche Widmung, Unter diesen befindet sich auch die Canzone: „Ecco quel fier istante", seine populärste und am meisten bewunderte Schöpfung[233]). Ein Brief vom Jahre 1756[234]) begleitet die Sendung von zwei versprochenen Kantaten „L'ape" und „La Ritrosia disarmata".

Leider hat Farinelli nicht wie so viele seiner Kollegen seine Kunst an Schüler weitergegeben. Wenn er auch allerdings als Operndirektor das Vorbereiten und Einstudieren der Werke für das Theater und die Hofkonzerte sehr ernst nahm — er „drillte an einem Tage Soprane und Tenöre, am anderen Gesandte und Minister", wie Beckford launig berichtet[235]) — und wenn er auch nachweislich seinen Rat manchem Sänger zuteil werden ließ, so hatte er doch keinen eigentlichen Schüler. Dazu hätte er in seiner damaligen Stellung kaum Ruhe und Muße gefunden, und die gelegentliche Unterweisung einer spanischen Prinzessin konnte wohl nicht ernstlich zählen. Später in Bologna aber fehlte es dem verbitterten Künstler an Lust, sich einen Erben seiner Kunst heranzuziehen. Wir wissen aber, daß er doch manchmal einzelne Künstler persönlich unterwies, so zum Beispiel die von der Königin Barbara nach Madrid berufenen Sängerin Teresa Castellini aus Mailand, die er auch sonst etwas begünstigt zu haben scheint. Metastasio zeigte für diese Sängerin gleichfalls ein besonderes Interesse, denn in einem Briefe[236]) stellt er Farinelli zur Rede, warum er nicht schreibe, ob er seine häufigen Grüße an die schöne Demoiselle Castellini ausgerichtet habe; sollte Farinelli eifersüchtig sein[237])? „O welche schmähliche Schwäche! Lieber Zwillingsbruder, ich bedauere Euch sehr, besonders wenn ich bedenke, daß man sich von diesem Übel in Spanien nicht zu heilen vermag. Wir anderen von guter deutscher Abkunft[238]) kennen die Gewalttätigkeiten dieser Krankheit nicht, es sei denn in einem sehr gemäßigten Grade, der der Liebe als Würze dient. Ihr anderen südlichen Völker, der Nächstenliebe bar, wollt alles für Euch, ohne irgend jemand den kleinsten Teil zu gönnen. Basta, dankt dem Himmel, daß wir so weit entfernt sind, sonst würde ich trotz Eurer außerordentlich großen und meiner höchst bescheidenen Verdienste versuchen, Euch in so großen Zorn zu versetzen, als mir nur möglich wäre."

Farinellis Betätigung als Sänger scheint mit dem Tode der Königin Barbara, im August 1758, geendet zu haben. Von diesem Zeitpunkt an verfiel Ferdinand in völlige Verrücktheit; von „Geisteszerrüttung" kann man ja bei einem schon längst Blödsinnigen kaum sprechen. Die Manie der Absperrung und Nahrungsverweigerung erschwerte Farinelli den fürchterlichen

[229]) Metastasio: Op. post. I.
[230]) Lettere inedite, I., S. 208.
[231]) Ebendort, I., S. 380.
[232]) Ebendort, I., S. 425.
[233]) Das britische Museum in London bewahrt eine Handschrift, in der sich sechs Vertonungen dieser Canzone von verschiedenen Komponisten, darunter eine originelle Arbeit Caffarellis, finden.
[234]) Opere postume, II.
[235]) Vernon Lee, S. 327.
[236]) Lettere disperse: I., S. 359.
[237]) Im 2. Band dieses Werkes wird ein Kapitel den Liebes- und Ehegeschichten, den Eifersuchtshändeln und der menschlich-gesellschaftlichen Position der Kastraten gewidmet sein, die durchaus nicht darauf verzichteten, auch in rebus amoris eine Stellung zu behaupten.
[238]) Metastasio meint scherzhaft, er habe sich in Wien wohl schon akklimatisiert.

und aufreibenden Wärterdienst, dem er sich in Treue bis zum Tode des Königs unterzog. Ferdinand starb am 10. August 1759. Sein Nachfolger Karl III., aktiver und grobnerviger als seine Vorgänger, der aber trotzdem am Ende seines Lebens dem Familienerbe des Wahnsinns nicht entging, verabschiedete Farinelli sofort, in erster Linie wohl aus politischen Gründen, weil er eine Neuorientierung der ausländischen Politik Spaniens im Sinne der Annäherung an Frankreich beabsichtigte, während die bisherige, von Farinelli unterstützte Richtung mehr englandfreundlich war. Die Folge dieser Wendung war, daß Spanien später sehr zu seinem Schaden in den englisch-französischen Krieg verwickelt wurde[239]). Der König sicherte Farinelli jedoch die lebenslängliche Fortdauer seiner Bezüge zu mit der ausdrücklichen Erklärung, daß er dies um so lieber tue, als Farinelli niemals das Wohlwollen und die Großmut seiner Vorgänger mißbraucht habe. Auf die Fürsprache einiger Granden, der König möge den Sänger wegen seiner Rechtschaffenheit und außerordentlichen Verdienste am Hofe belassen, hatte er aber nur die zynische Antwort[240]): „Das ist alles sehr gut, aber Kapaune taugen nur zum Essen[241])." Dieser Satz beleuchtet grell und grausam die unüberbrückbare Kluft, welche die Kulturmenschheit, nachdem sie das unnatürlichste Verbrechen begangen hatte, in schmählicher Härte zwischen sich und ihren Opfern schuf. Farinelli sah sich plötzlich allein, entwurzelt und aus dem glänzenden Kreise verbannt, dem er durch dreiundzwanzig Jahre seine beste Kraft als Mensch und Künstler geopfert hatte, mit dem er durch so viele ehrenvolle und herzliche Beziehungen und liebgewordene Gewohnheiten verwachsen war.

IV. Bologna 1761—1782.

Im Jahre 1761 ließ sich Farinelli endgültig in Bologna nieder, wo er schon seit 1732 ein Grundstück und das Bürgerrecht erworben hatte. Auf diesem Besitz, der einige Minuten außerhalb der Porta delle Lame gelegen war, ließ er sich nun einen Palazzo bauen, den er mit erlesenem Geschmack einrichtete und der durch die vielen Kunstschätze, die er besaß, zu einem wahren Museum wurde. Er gab die großzügige Lebensart, die er gewohnt war, nicht auf, sondern machte, seinem fürstlichen Einkommen entsprechend, den Aufwand eines Grandseigneurs. Sein Verkehr entsprach dem hohen Ansehen, das er genoß. Trotz allem wuchs sein Hang zur Schwermut, den er immer gehabt hatte, infolge des Mangels einer befriedigenden Tätigkeit[242]). Er empfand die Leere des Künstlers, der seine Mission nicht erfüllt hatte. Das zu frühe Brachliegen seiner Kunst drückte ihn nieder, und darum erzählte er kaum je von seinen Talenten und seinem Ruhm. Dagegen sprach er gern von seiner Günstlingszeit, von seinen Auszeichnungen und diplomatischen Missionen. Der Sänger schien längst gestorben und nur der Höfling übergeblieben zu sein. Hatte er aber auch der öffentlichen Ausübung seiner Kunst endgültig entsagt, so betrieb er doch zu seinem und seiner nächsten Freunde Vergnügen noch immer mit großem Eifer Musik. „Zwei Dinge waren Farinellis Trost im Alter: die Musik und die Frömmigkeit", sagt Sacchi, „und die Gartenkultur", fügt Michaud noch hinzu. Er spielte ausgezeichnet auf seinen zahlreichen vorzüglichen Klavieren der verschiedensten Gattung, auf der Viola d'amour[243]) sowie auf der Mandoline[244]), komponierte mancherlei für diese Instrumente und auch für Gesang; er sang auch oft und „bewahrte seine Stimme kräftig und schön (gagliarda e bella) bis zum Ende. Er hörte gern die Musiker, die ihn besuchten und lobte alles; aber nie bat er einen zu singen"[245]).

Wir haben auch aus seinen späteren Lebensjahren noch einige Berichte über seinen Gesang. Im Jahre 1770 kam Burney auf seiner musikalischen Studienreise nach Bologna und war hoch entzückt von Farinellis Spiel am Flügel: „Er singt dazu mit unbeschreiblich vielem Geschmack und Ausdruck. Es tat mir wirklich leid, diesen außerordentlichen, liebenswürdigen Mann zu verlassen"[246]). Casanova[247]) erzählt von einem Besuch der Kurfürstin-Witwe von

[239]) Schlosser: Weltgeschichte, XIV., S. 269 ff.
[240]) Jos. Baretti: A journey from London to Genoa, III., S. 132.
[241]) Zufällig vergleicht Casanova: Erinnerungen, VI., S. 233, Karl III. selbst mit einem verschnittenen Tier: „Der König sah aus wie ein Hammel, und auch seine Organe scheinen zum Teil mit jenen dieses Tiers übereinzustimmen, dem jede Harmonie der Töne abgeht." Weiters zu Karls Charakteristik: Erinnerungen, VI., S. 168 und 221.
[242]) Sacchi, S. 41.
[243]) Burney: Tagebuch, I., S. 150 ff.
[244]) Mendel und Reissmann.
[245]) Sacchi, S. 42.
[246]) Burney: Tagebuch, I., S. 165.
[247]) Casanova: Erinnerungen, VI., S. 620.

Sachsen bei Farinelli im Jahre 1772, welcher ihr ein prachtvolles Frühstück gab und eine von ihm selbst komponierte Arie zu eigenhändiger Klavierbegleitung sang. Die Kurfürstin umarmte den Sänger und rief: „Jetzt kann ich ruhig sterben!"

Ein Brief Metastasios vom 24. Februar 1780 zeugt von der unverminderten Schaffensfreudigkeit Farinellis: „Das Duett, welches mir zu senden Ihr Euch die liebevolle Mühe gemacht habt, ist bewunderungswürdig, nicht allein durch die meisterhaft verborgene Schwierigkeit der Arbeit und durch den lebhaften Ausdruck der Empfindungen, sondern durch die Gelegenheiten, die Ihr einer schönen und ausgebildeten Stimme bietet, ihre Reichtümer im messa di voce auszugeben, in den Trillern, Appogiaturen, Volaten, in diesen Euren unerwarteten und brillanten Gruppettis, welche Euch ihr Dasein verdanken. Ich habe es schon mehrfach ausführen gehört von einer äußerst geschickten und bis zu einem nicht gewöhnlichen Grad die Kunst und die Harmonie verstehenden Person[249]), und als sie es gesungen hatte, gab sie mit unendlichem Vergnügen meinem Verlangen nach, es nochmals zu hören." Farinelli erkundigte sich im Mai desselben Jahres[250]), ob Metastasio die Arie des Tirsi nach seinem Geschmack gefunden habe, — vermutlich eine neue Komposition nach Metastasios: „Nice e Tirsi. La Danza." Hierauf erzählt er mit Humor noch einiges über die Entstehung einer Sonatine, die dem Dichter besser gefallen hatte als eine andere: wie seine musikalischen Phantasien ihn zuerst im Zimmer herumgetrieben und dann ans Klavier gezwungen hätten, wo das Stück dann seine Form und seinen Ausdruck gewann.

Noch drei Wochen vor seinem Tode sang er nach Sacchis Erzählung den ganzen Tag. „Obwohl er selbst in seiner Stimme einen großen Unterschied gegen einst bemerkte, hörten ihn die anderen noch mit Freude und Staunen."

Am 16. September 1782 verstummte diese Stimme für immer.

Zu seiner letzten Ruhestätte hatte Farinelli die Kirche der Kapuziner gewählt, wegen ihrer schönen Lage auf einer sanften Erhebung links vom Colle di San Michele in Bosco, an einem dichten Walde, mit herrlichem Blick über Bologna und das Tal des Po. In den auch über Italien hinbrausenden Stürmen der französischen Revolution wurden die Mönche vertrieben und das Kloster in eine Villa verwandelt, welche derzeit einer Familie Revedin gehört; des Sängers Grab ist längst verschwunden. Auch sein Palazzo vereinsamte bald, da die Erben Farinellis nicht dauernd in Bologna blieben; er gehörte zuletzt der Frau Montanari in Pancaldi und hatte noch immer den Namen: „Il Farinello"; aber schon längst hatte kein Fremdenführer und kein Kutscher mehr die Denkwürdigkeit des zwischen den alten Akazien und Pappeln des Parkes allmählich zerfallenden Gebäudes fruktifiziert. — Wir kennen seine edlen und heiteren Umrisse aus zwei hübschen Federzeichnungen von Cézanne in dem schon zitierten Werkchen von C. Ricci[251]). Um das Jahr 1900 wurde es endlich demoliert und an seiner Stelle stehen jetzt, dicht an der Einfahrt des Bahnhofs der Linie Bologna-Ferrara, die weitläufigen Gebäude einer Zuckerfabrik.

---

[249]) Metastasio: Opere post., III., S. 253.
[249]) Wohl Metastasios Nichte, Fräulein Martinez.
[250]) Nozze Bagnara-Bonfiglioli: Lettere inedite Nr. 1.
[251]) Ricci, S. 12 und 23.

Farinellis Repertoire von 1721—1737.

Jahreszahl	Ort der Aufführung	Theater	Rolle	Name des Werkes	Textdichter	Komponist
1721	Rom	Aliberti	Frauenrolle	Eomene	Apost. Zeno	Nic. Porpora
1722	Neapel	—	Medoro	Angelica e Medoro	P. Metastasio	„
1723	Rom	—	—	Adelaide	—	„
„	„	—	—	Imeneo	—	„
Frühling 1724	Neapel	S. Bartolomeo	Nino	Semiramide regina dell' Assiria	—	„
Herbst 1724	„	„	Damiro	Eraclea	Silv. Stampiglia	Leon. Vinci
1724	Rom	beim portug. Gesandten	—	Oper	—	Fr. Gasparini
„	Wien	Bei Hofe	—	Konzert	—	—
Winter 1725	Neapel	S. Bartolomeo	—	Oper	—	Sarri
„	„	„	Oreste	Astianatte	Antonio Salvi	Leon. Vinci
Carneval 1725	Venedig	S. Cassiano	Araspe	Didone abbandonata	Pietro Metastasio	Albinoni
„	Verona	—	—	Oper	—	—
Frühling 1725	Neapel	S. Bartolomeo	Decio	Zenobia in Palmira	—	Giov. Porta
1. Okt. 1725	„	„	Aristeo	Amore e Fortuna	—	—
1725	„	—	—	Dramatische Serenata	—	Adolf Hasse
Carneval 1726	„	S. Bartolomeo	Ernando	Lucinda fedele	Apost. Zeno	Giov. Porta
1726	Parma	T. Ducale	—	I fratelli riconoscuiti	C. Innoc. Frugoni	C. M. Capello
„	„	„	—	L' Antimenide	Balestrieri	—
„	Mailand	—	—	Serenata	—	—
„	„	—	—	Ciro	—	Ciampi
„	Rom	—	—	Oper	—	—
1727	Bologna	—	—	l' Antigone oder Fedeltà coronata	Bened. Pasquale	Orlandini
„	Rom	—	—	Oper	—	—
1728	Parma	T. Ducale	—	Medo	C. Innoc. Frugone	Leon. Vinci
„	„	„	—	Scipione in Cartagine nova	„	Gem. Giacomelli
„	Rom	—	—	l'Isola d'Alcina	—	Ricc. Broschi
„	Wien	Bei Hofe	—	Konzert	—	—
Okt. 1728	München	—	Nicomede	Nicomede	Dom. Lalli	Pietro Torri
„	Mailand	—	„	„	„	„
1728	Venedig	S. Crisostomo	—	Ezio	Pietro Metastasio	Nic. Porpora
Carneval 1729	„	„	Mirteo	Semiramide riconosciuta	nach Metastasio von Carlino Corario	„
„	„	„	Arbace	Cato in Utica	P. Metastasio	Leon. Leo
Letzter Abend des Carnevals 1729	„	„	Rinaldo	L'abbandono di Armida	Giov. Boldini	Ant. Pollarolo
Frühling 1729	Parma	T. Ducale	—	Lucio Papirio	C. Inn. Frugoni	Gem. Giacomelli
19. u. 20. Okt. 1729	München	—	—	Edippo a Colono	Dom. Lalli	Pietro Torri
1729—1730	Rom	—	—	Oper	—	—
„	Neapel	—	—	„	—	—

Jahreszahl	Ort der Aufführung	Theater	Rolle	Name des Werkes	Textdichter	Komponist
1729—1730	Piacenza	—	—	Oper	—	—
„	Vicenza	—	—	„	—	—
Carneval 1730	Venedig	S. Crisostomo	Idaspe	Idaspe	G. P. Candi Padovano	Ricc. Broschi
„	„	„	Farnace	Mitridate	Apost. Zeno	Giov. M. Gai
Letzter Abend des Carnevals 1730	„	„	Arbace	Artaserse (1. Fassung)	Pietro Metastasio	Adolf Hasse
1731	Bologna	Malvezzi	—	Farnace	Lucchini	Giov. Porta
„	Turin	T. Regio (od. Madama?)	Ezio?	Ezio	Pietro Metastasio	Ricc. Broschi
„	„	—	Poro	Poro	„	Nic. Porpora
1731—1732	Wien	bei Hofe	—	Konzert	—	—
„	Rom	—	—	Oper	—	—
„	Ferrara	—	—	„	—	—
„	Lucca	—	—	„	—	—
1732	Turin	T. Regio (od. Madama?)	—	Catone in Utica	Pietro Metastasio	Adolf Hasse
„	„	„	Epitide	Merope	Apost. Zeno	Ricc. Broschi
Carneval 1733	Venedig	S. Crisostomo	Mirteo	Nitocri	nach Apost. Zeno	Gius. Sellitti
„	„	„	Farnaspe	Adriano in Siria	nach Metastasio	Gem. Giacomelli
Frühling 1733	Bologna	—	Siroë	Siroë	Pietro Metastasio	Adolf Hasse
Carneval 1734	Venedig	S. Crisostomo	Epitide	Merope	Dom. Lalli	Gem. Giacomelli
„	„	„	Demetrio	Berenice	Ant. Salvi	Franc. Araya
„	„	„	Arbace	Artaserse (1. Fassung)	Pietro Metastasio	Adolf Hasse
1734	Florenz	Pergola	—	Oper	—	—
1734, 27./10.	London	Haymarket	Arbace	Artaserse (Pasticcio)	Pietro Metastasio	Adolf Hasse
1735, 1./2.	„	„	Aci	Polifeme	Paolo Rolli	Nic. Porpora
1735, 28./2.	„	„	—	David e Bersabea	—	„
1735, 8./4.	„	„	Giasone	Issipile	Pietro Metastasio?	Gius. Sandoni
1735, Mai	„	„	Achille	Ifigenia	Paolo Rolli	Nic. Porpora
1735, 25./11.	„	„	Farnaspe	Adriano in Siria	Pietro Metastasio	Franc. Veracini
1736	„	„	—	Mitridate (Pasticcio)	—	—
1736, 2./3.	„	„	Orfeo	Orfeo (Pasticcio)	—	Nic. Porpora
1736, April	„	„	—	Onorio	—	„
1736, 4./5.	„	„	—	Festa d' Imeneo	Paolo Rolli	„
Sommer 1736	Paris Versailles etc.	—	—	Konzerte	—	—
1736, 23./11.	London	Haymarket	Siroë	Siroë	Pietro Metastasio	Adolf Hasse
1737, 8./1.	„	„	—	Merope	—	—
1737, 12./2.	„	„	—	Demetrio	—	Pescetti
1737, 26./4.	„	„	—	Sabrina	Paolo Rolli?	—
1737, 24./5.	„	„	—	Demofoonte	—	—
1737, 9./7.	Versailles	bei Hofe	—	—	—	—
1737, 7./8.	Madrid	„	—	—	—	—

Chronologische Reihenfolge der Beispiele mit Angabe des Stimmumfanges.

Jahreszahl	Ort der Aufführung	Titel der Arie	Name des Werkes	Textdichter	Komponist	Stimmumfang	Nr.
1722	Neapel	Bella diva	Angelica e Medoro	Pietro Metastasio	Nicolo Porpora	e—a	26
1725	„	Son qual nave in ria procella	Zenobia in Palmira	Apostolo Zeno	Leonardo Leo	b—b	1
1728	Parma	Navigante che non spera	Il Medo	C. I. Frugoni	Leonardo Vinci	c—b	2
„	„	Sento scherzar nel petto	„	„	„	—b	27
(Okt.) 1728	München	Fremano l' onde	Nicomede	Dom. Lalli	Pietro Torri	c—c	28
1728	„	Vò che in mare del furore	„	„	„	e—a	29
1729	„	Tra cupi vortici	Edippo a Colono	„	„	a—a	30
1730	Venedig	Qual guerriero in campo armato	Idaspe	Giov. Pietro Candi Padovano	Riccardo Broschi	g—c	3
„	„	Ombra fedele anch' io	„	„	„	a—f	4
„	„	Per questo dolce amplesso	Artaserse	Pietro Metastasio	Adolf Hasse	b—g	5
1731	Turin	Destrier che all armi usato	Poro	„	Nicolo Porpora	a—fis	31
1732	„	Incerto è il vostro core	Merope	Apostolo Zeno	Riccardo Broschi	d—g	32
„	„	Si traditor tu sei	„	„	„	a—a	33
1733	Venedig	Anche un misero arboscello	Nitocri	„	Giuseppe Sellitti	d—g	6
„	„	Se non ti moro a lato	Adriano in Siria	Pietro Metastasio	Gem. Giacomelli	d—g	7
„	„	Amor dover rispetto	„	„	„	ais—f	8
„	„	Mancare Dio mi sento	„	„	„	c—f	9
„	Bologna	Se al ciglio lusinghiero	Siroë	„	Adolf Hasse	h—fis	10
1734	Venedig	Quell usignuolo che inamorato	Merope	Dom. Lalli	Gem. Giacomelli	h—g	34
„	London	In sen mi tace	Artaserse	Pietro Metastasio	Riccardo Broschi	f—g	11
„	„	Son qual nave ch' agitata	„	„	„	h—h	12
„	„	Or la nube procellosa	„	„	Nicolo Porpora	dis—g	13
„	„	Fortunate passate mie pene	„	„	Attilio Ariosti	d—g	14
1735	„	Dolci fresche aurette	Polifeme	Paolo Rolli	Nicolo Porpora	cis—g	15
„	„	Alto Giove	„	„	„	d—g	16
„	„	Senti il fato	„	„	„	b—g	35

Jahreszahl	Ort der Aufführung	Titel der Arie	Name des Werkes	Textdichter	Komponist	Stimmumfang	Nr.
1735	London	Del sol la bella foriera stella	Issipile	Pietro Metastasio	Nicolo Porpora	$\overline{cis}$—$\overline{\overline{g}}$	36
„	„	Le limpide onde	Ifigenia	Paolo Rolli	„	$\overline{d}$—$\overline{\overline{f}}$	17
„	„	Amor dover rispetto	Adriano in Siria	Pietro Metastasio	Franc. M. Veracini	g—$\overline{\overline{a}}$	37
1736	„	Dall' amor più sventurato	Orfeo	—	Nicolo Porpora	$\overline{d}$—$\overline{\overline{fis}}$	18
„	„	Parto seguendo amore	„	—	Adolf Hasse	a—$\overline{\overline{a}}$	38
„	„	Parto con l' alma	Siroë	Pietro Metastasio	„		39
1737	„	Ah che non sono le parole	—	Carlo Broschi Farinelli	Carlo Broschi Farinelli	b—$\overline{\overline{f}}$	19
	Madrid	Pallido il sole	Artaserse	—	Adolf Hasse	b—$\overline{\overline{c}}$	20
	„	Quell usignolo	Merope	Dom. Lalli	Carlo Broschi Farinelli	f—$\overline{\overline{as}}$	21
	„	Ah dolor che vo sfogando	—	—	„	a—$\overline{\overline{g}}$	22
	„	Son quall nave ch' agitata	Artaserse	—	„	e—$\overline{\overline{f}}$	23
	„	Io sperai del porto insano	—	—	„	$\overline{e}$—$\overline{\overline{a}}$	40
	„	Vuoi per sempre abbandonarmi	Il natal di Giove	Pietro Metastasio	„	$\overline{f}$—$\overline{\overline{b}}$	41
	„	No sperar non lusingarti	Le Cinesi	„	„	$\overline{e}$—$\overline{\overline{a}}$	24
	„	Troverai se a me ti fidi	La Pesca	Bonecchi	Nicolo Conforto	h—$\overline{\overline{c}}$	42
	„	Che chiedi? Che brami?	La Danza	Pietro Metastasio	Carlo Broschi Farinelli	h—$\overline{\overline{a}}$	25

Verzeichnis der Komponisten.

Die mit * versehenen Nummern sind zum erstenmal veröffentlicht.

Ariosti, Attilio	1666—1740	Nr. 14.
Broschi, Carlo Farinelli	1705—1782	Nr. 19, *21, *22, *23, *24, *25, *40, *41.
Broschi, Riccardo	1701—1756	Nr. *3, *4, 11, 12, *32, *33.
Conforto, Nicolo	17..—17..	Nr. *42.
Giacomelli, Geminiano	1686—1743	Nr. *7, *8, *9, *34.
Hasse, Adolf	1699—1783	Nr. 5, 10, 20, 38, 39.
Leo, Leonardo	1694—1744	Nr. *1.
Porpora, Nicolo	1686—1766	Nr. 13, 15, 16, *17, 18, *26, *31, 35, *36.
Sellitti, Giuseppe	17..—17..	Nr. *6.
Torri, Pietro	1665—1737	Nr. *28, *29, *30.
Veracini, Francesco Maria	1685—1750	Nr. 37.
Vinci, Leonardo	1690—1732	Nr. *2, *27.

B. Farinellis berühmte Arien

U. E. 7032a.

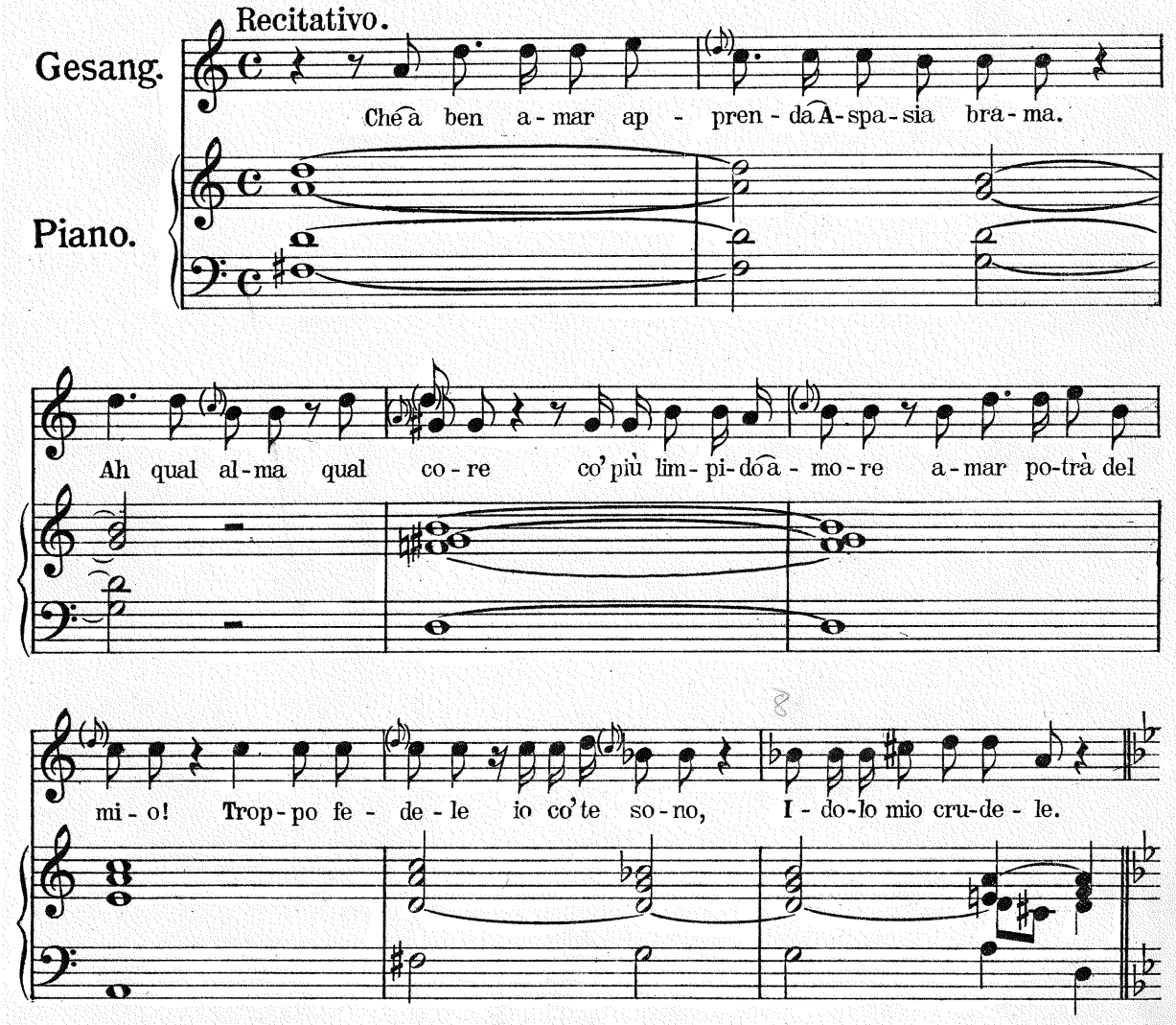
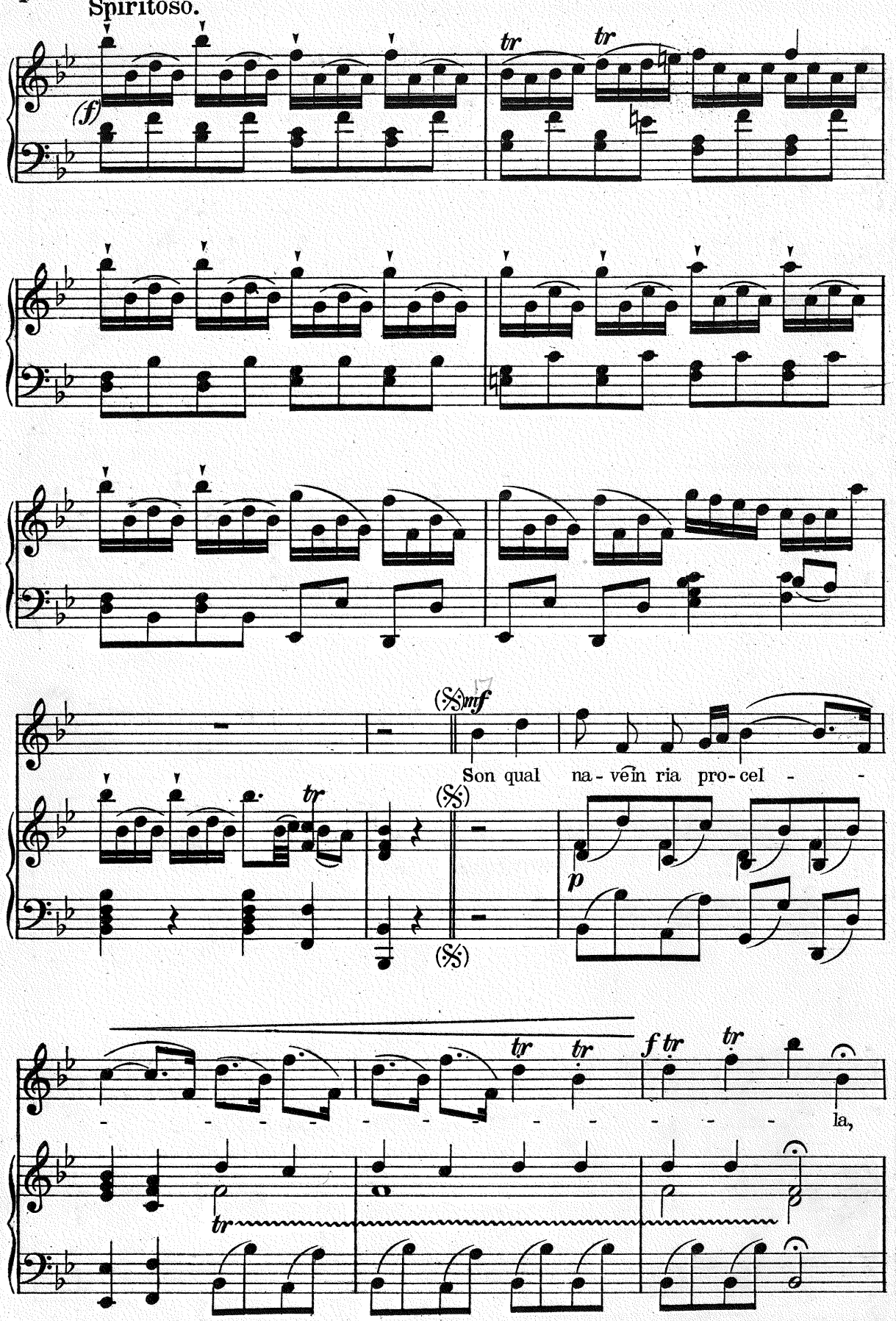
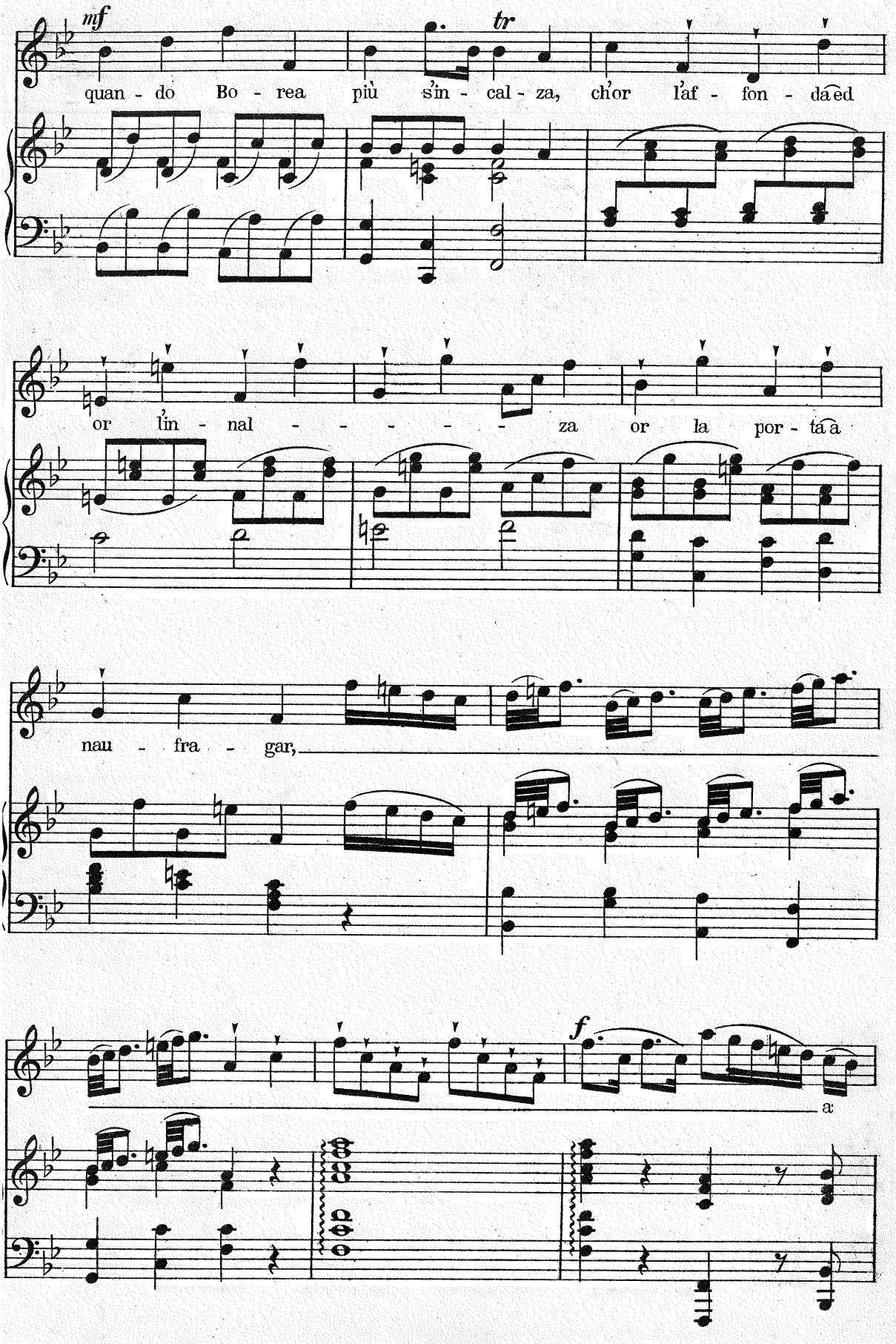
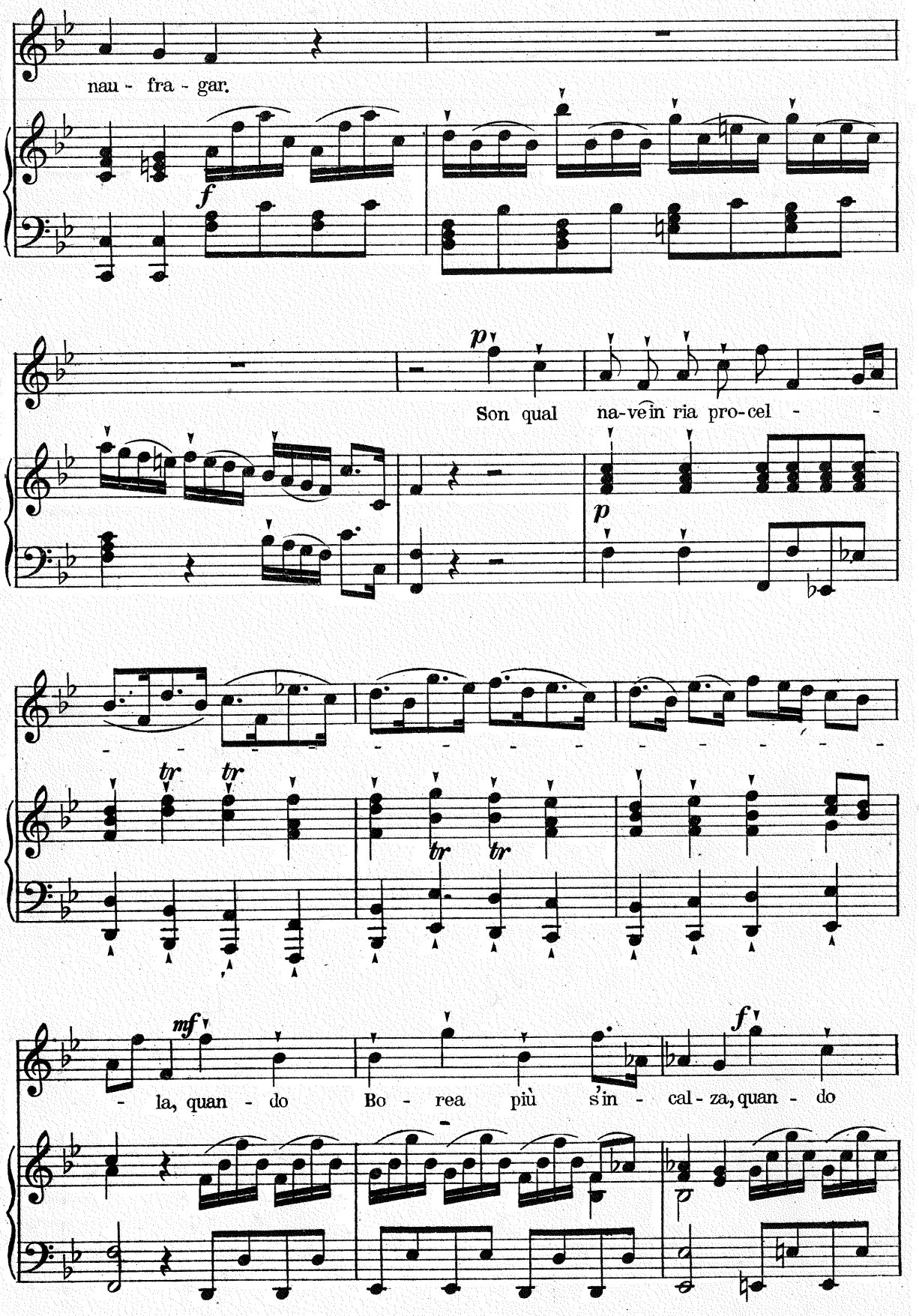
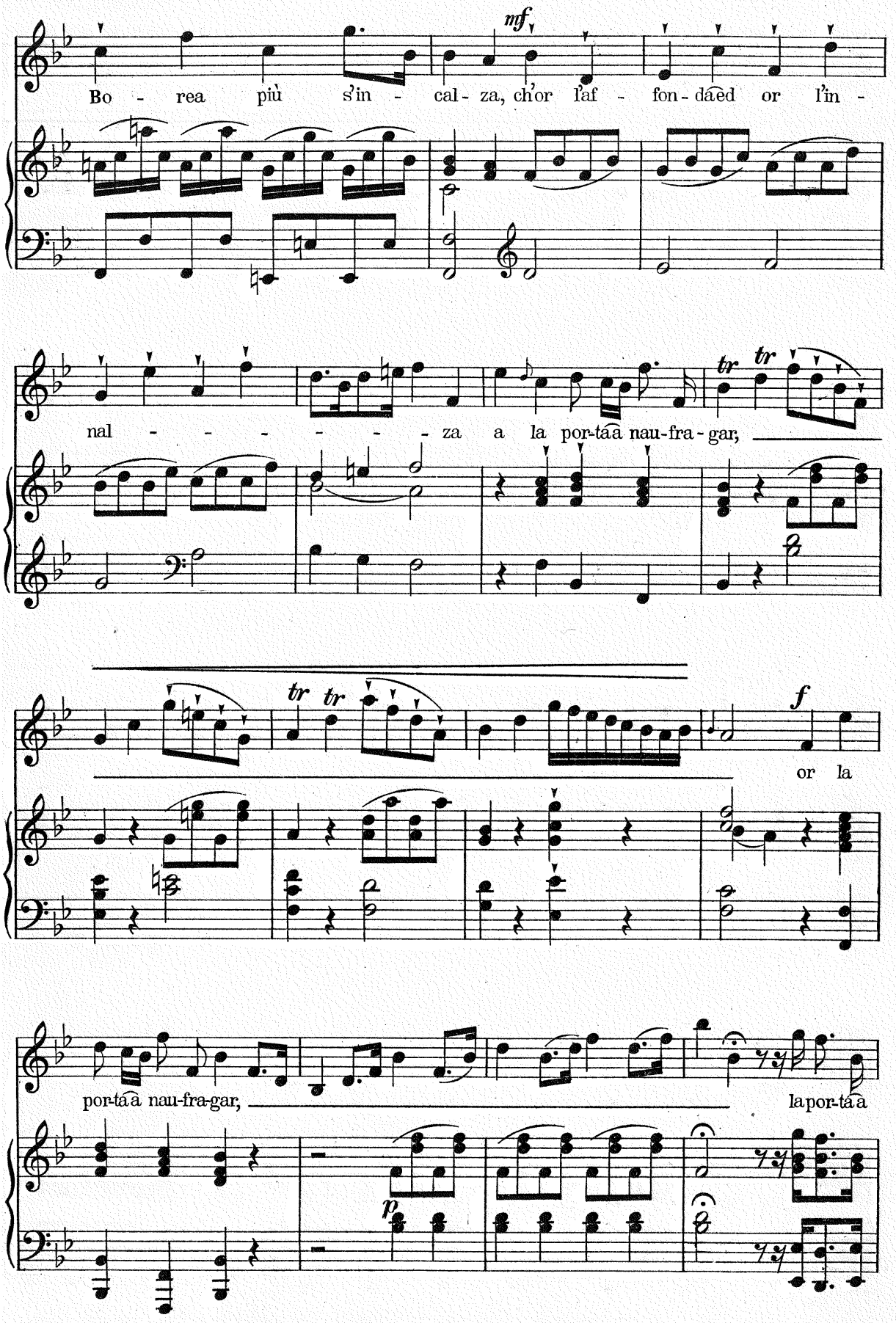
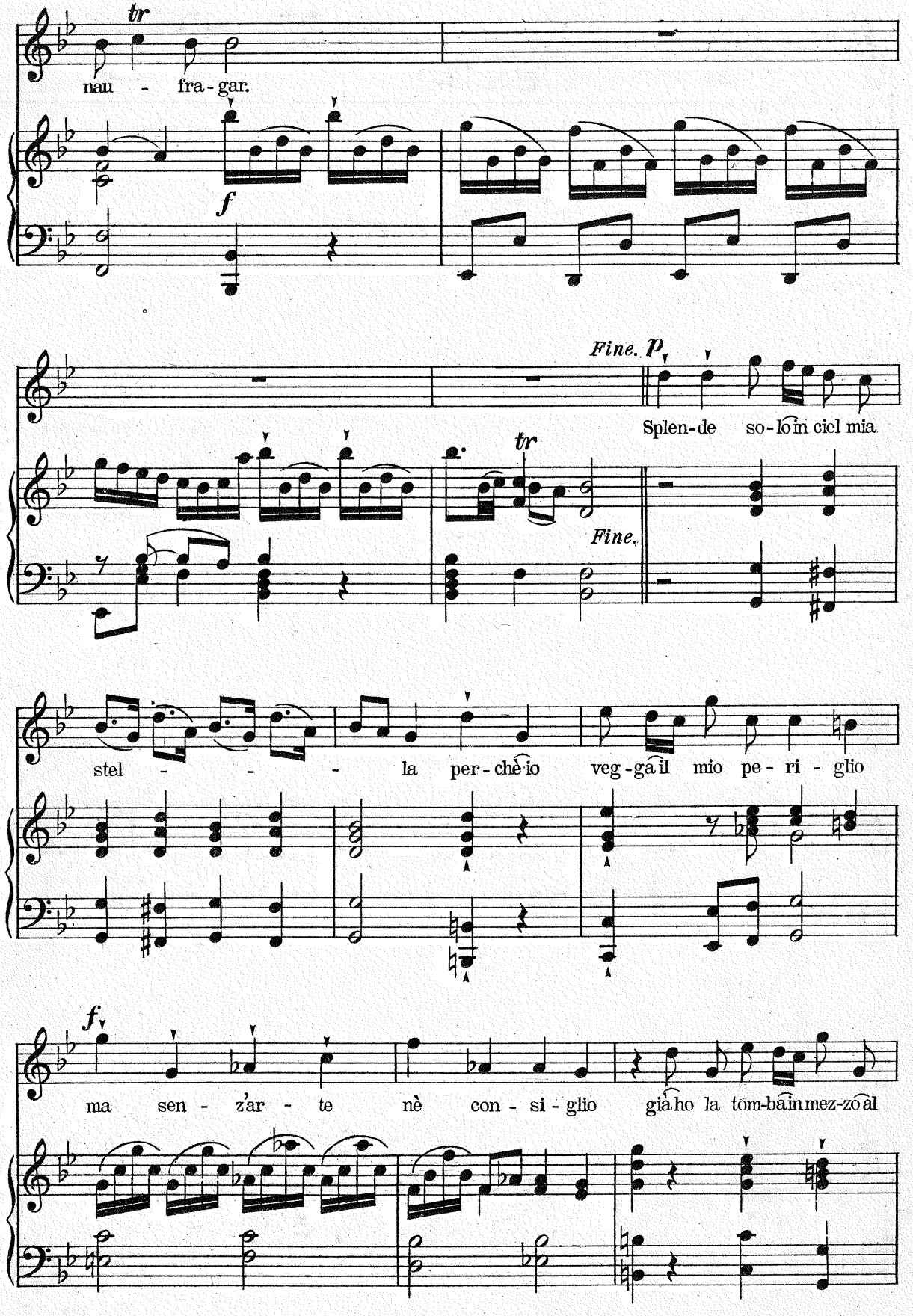
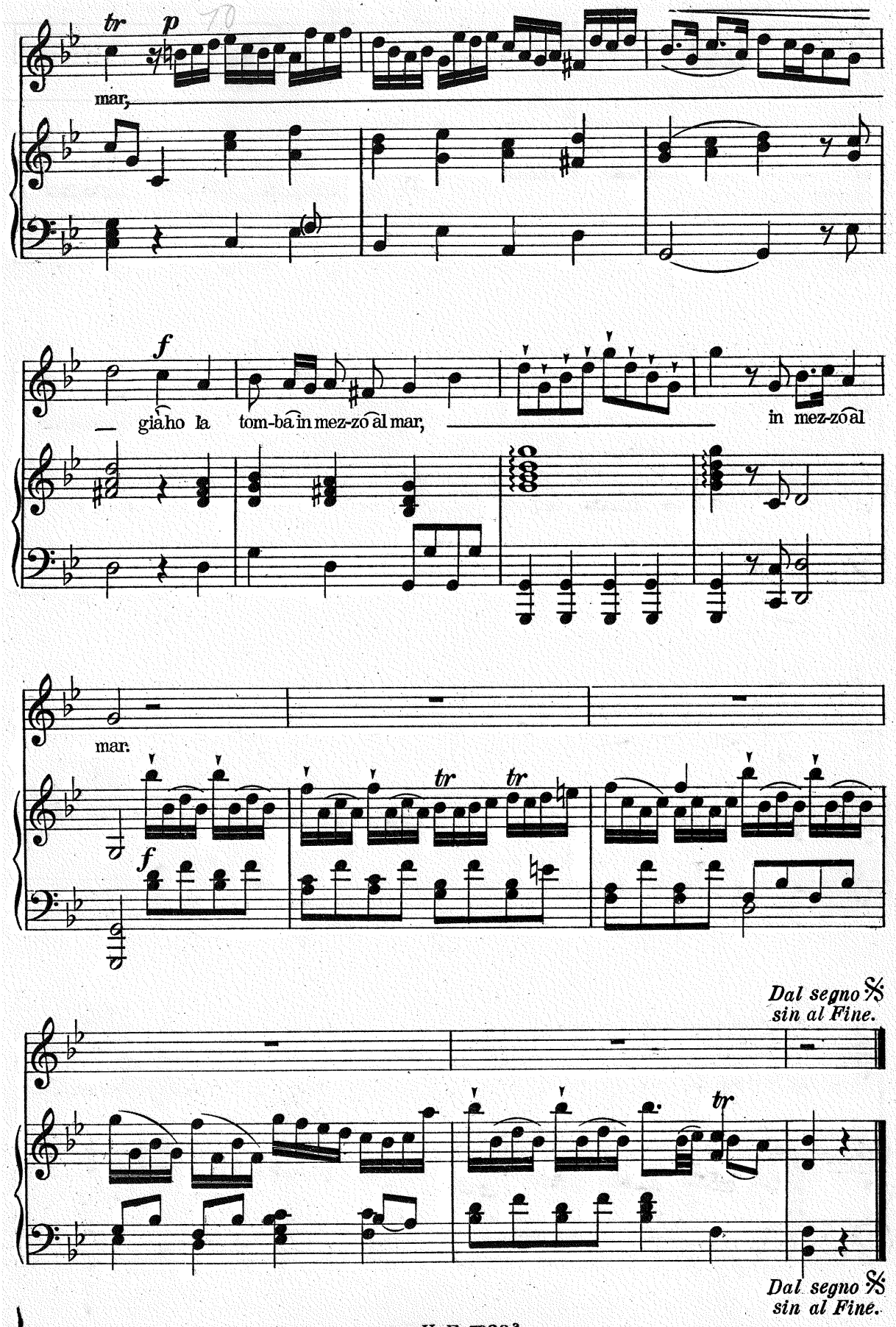
1.

Son qual nave in ria procella.

Recitativ und Arie des Decio aus der Oper „Zenobia in Palmira“ von Leonardo Leo.

Che a ben amar apprenda
Aspasia brama.
Ah qual alma qual core
Co' più limpido amore
Amar potrà del mio!
Troppo fedele
Io co' te sono,
Idolo mio crudele.
Son qual nave in ria procella,
Quando Borea più s'incalza,
Ch'or l'affonda ed or l'innalza
Or la porta a naufragar.
Splende solo in ciel una stella
Perchè io vegga il mio periglio
Ma senz' arte nè consiglio
Già ho la tomba in mezzo al mar.

Apostolo Zeno.

O daß doch Aspasia
Lieben lerne!
O welche Seele, welches Herz
Könnte mit reinerer Liebe
Lieben als meines!
Zu treu
Bin ich dir,
Mein grausamer Abgott.
Ich bin wie ein Schiff in wildem Sturm,
Wenn Boreas es verfolgt,
Es bald versenkt, bald hebt
Und dem Schiffbruch entgegentreibt.
Ein Stern des Himmels nur möge mir scheinen,
Auf daß ich sehe meine Gefahr,
Aber ohne Hilfe, ohne Rat
Droht mir das Grab am Grunde des Meeres.

Copyright 1923 by Universal-Edition.

Spiritoso.
(f)
tr
tr
(𝄋)mf
Son qual na - vêin ria pro - cel - -
tr
(𝄋)
(𝄋)
p
tr
tr
f tr
tr
la,
tr

mf
tr
quan - do Bo - rea più s'in - cal - za, ch'or l'af - fon - dà ed
or l'in - nal - - - - - za or la por - tà a
nau - fra - gar,
f
a

nau - fra - gar.
f
p
Son qual na-vein ria pro-cel - -
p
tr tr
tr tr
mf
- la, quan - do Bo - rea più s'in - cal - za, quan - do
f

mf
Bo - rea più s'in - cal - za, ch'or l'af - fon - dà ed or l'in -
nal - - - - - - za a la por-tà à nau-fra - gar,
tr tr
tr tr
f
or la
por-tà à nau-fra-gar,
la por-tà à
p

tr
nau - fra - gar.
f
Fine.
p
Splen-de so-lo in ciel mia
tr
Fine.
stel - - - la per-chè io veg-gà il mio pe-ri-glio
f
ma sen - z'ar - te nè con - si - glio già ho la tom-ba in mez-zo al

tr
p
mar,
f
già ho la tom-ba in mez-zo al mar,
in mez-zo al
mar.
f
tr
tr
Dal segno 𝄋
sin al Fine.
tr
Dal segno 𝄋
sin al Fine.

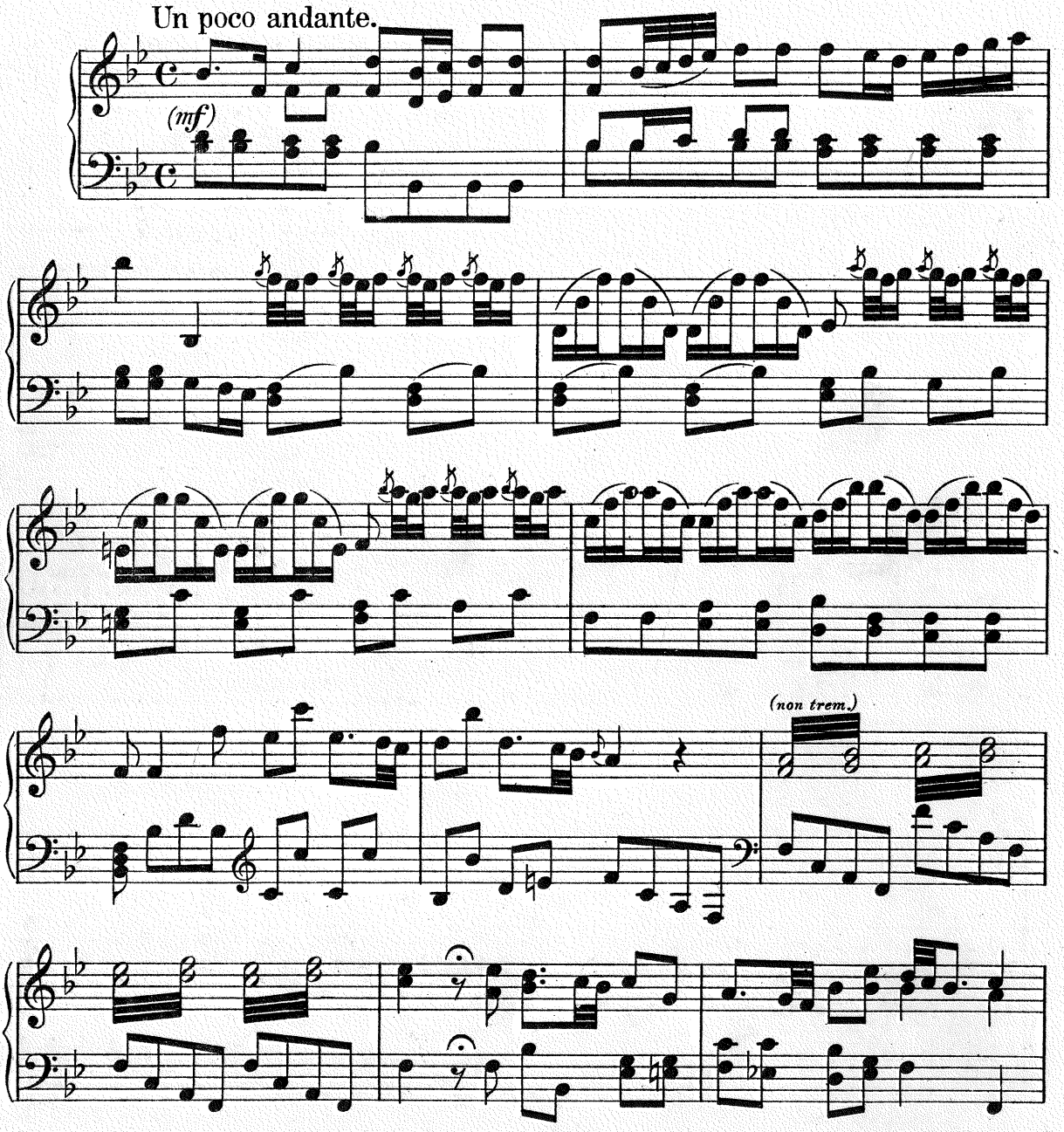
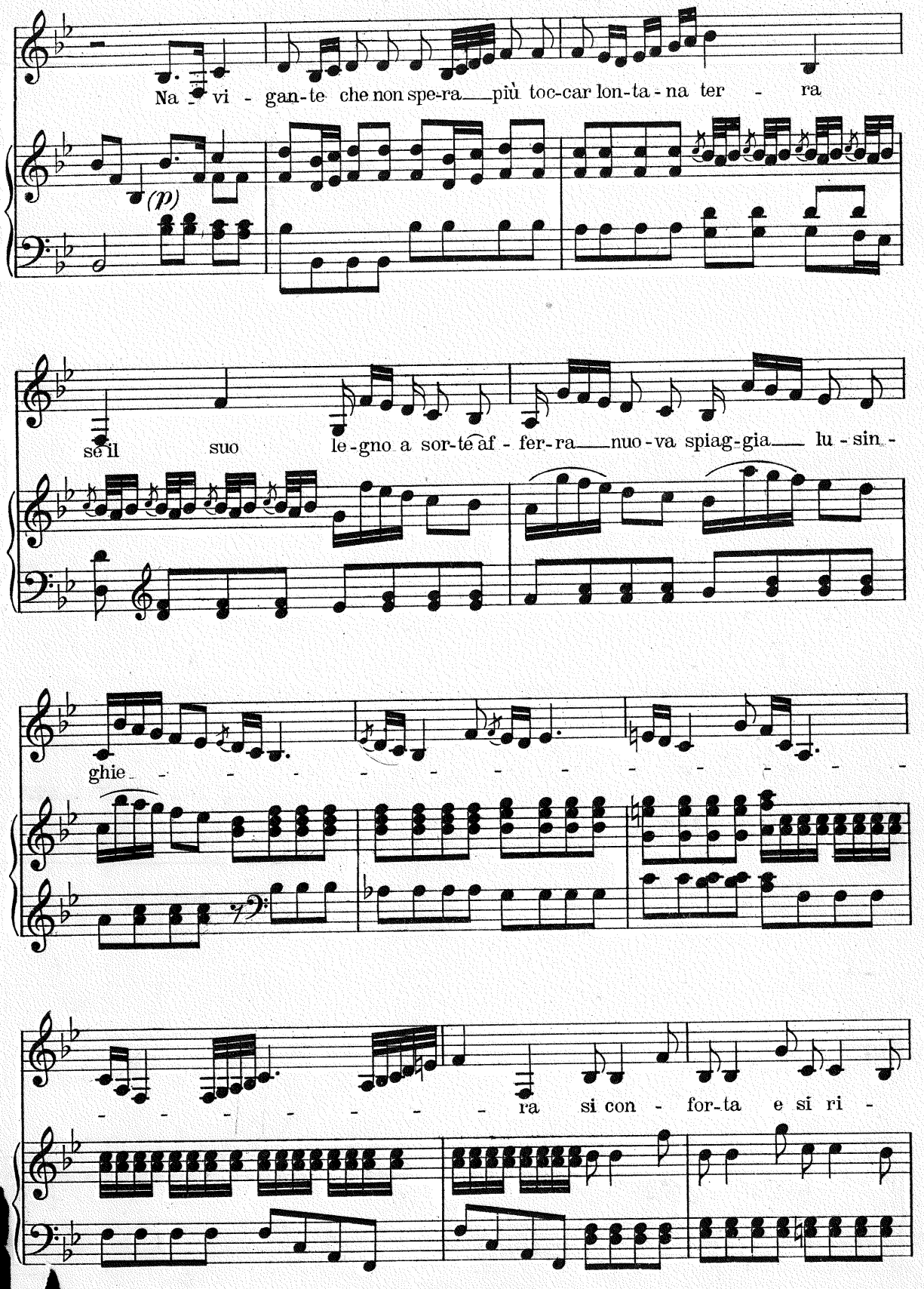
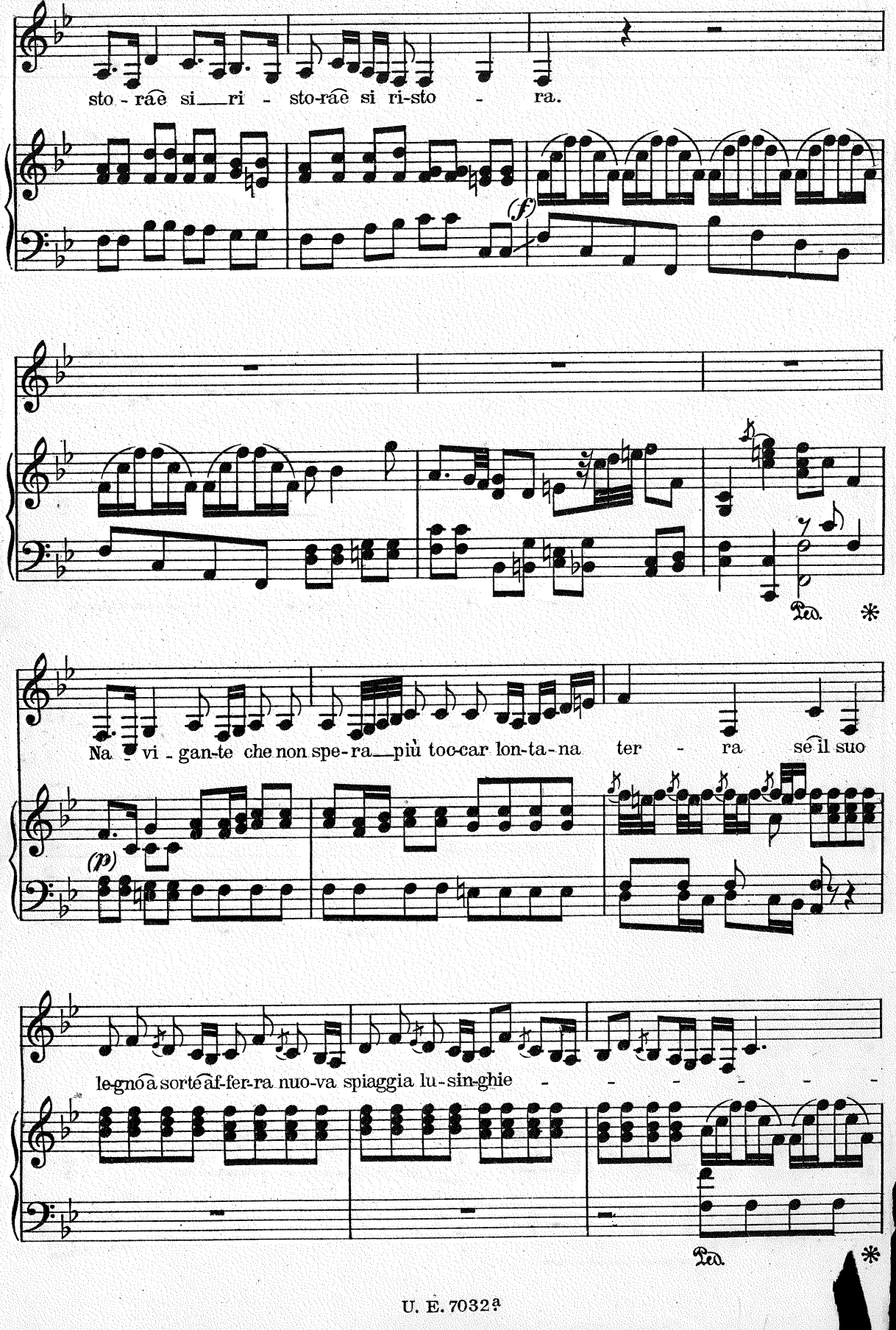
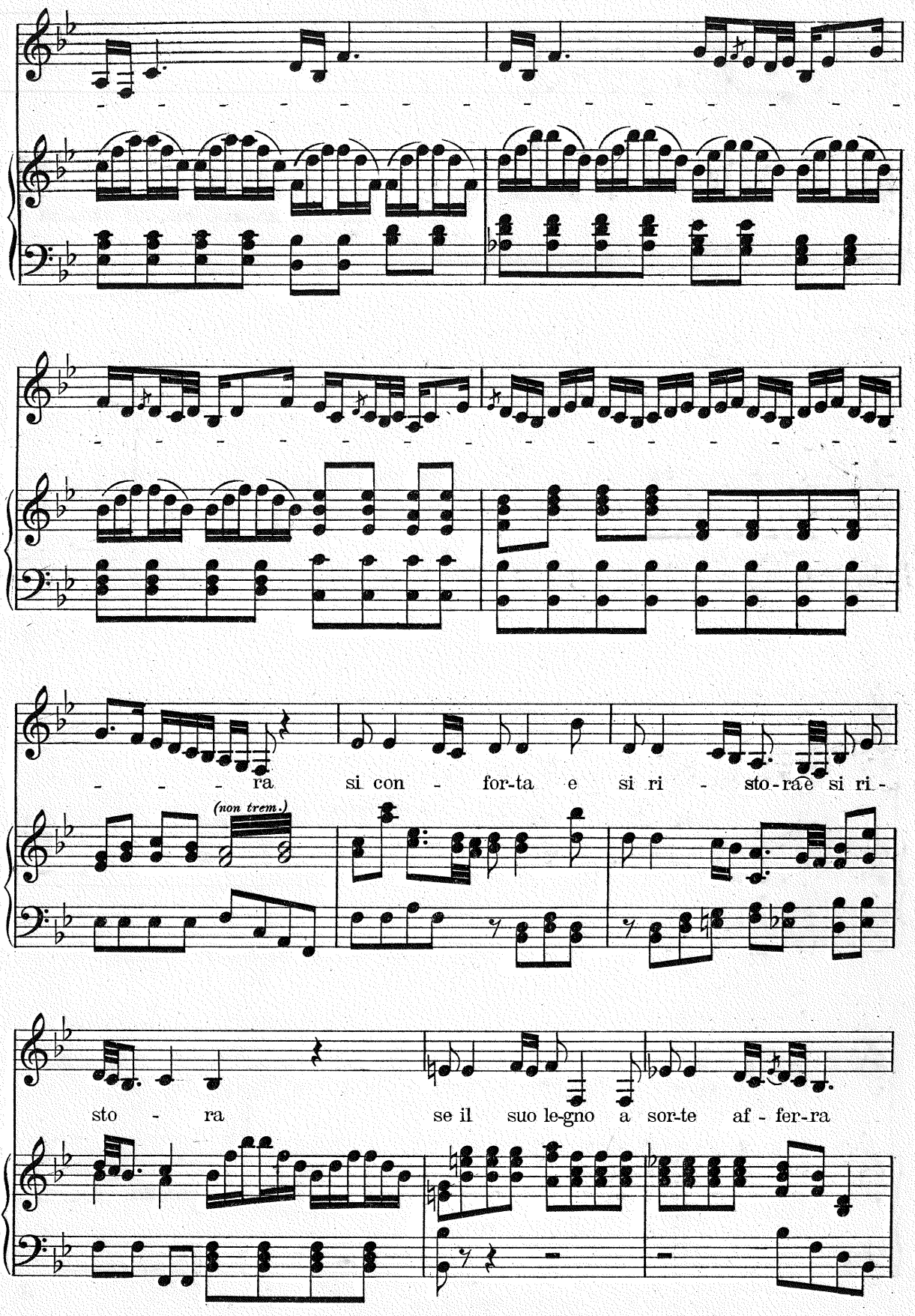
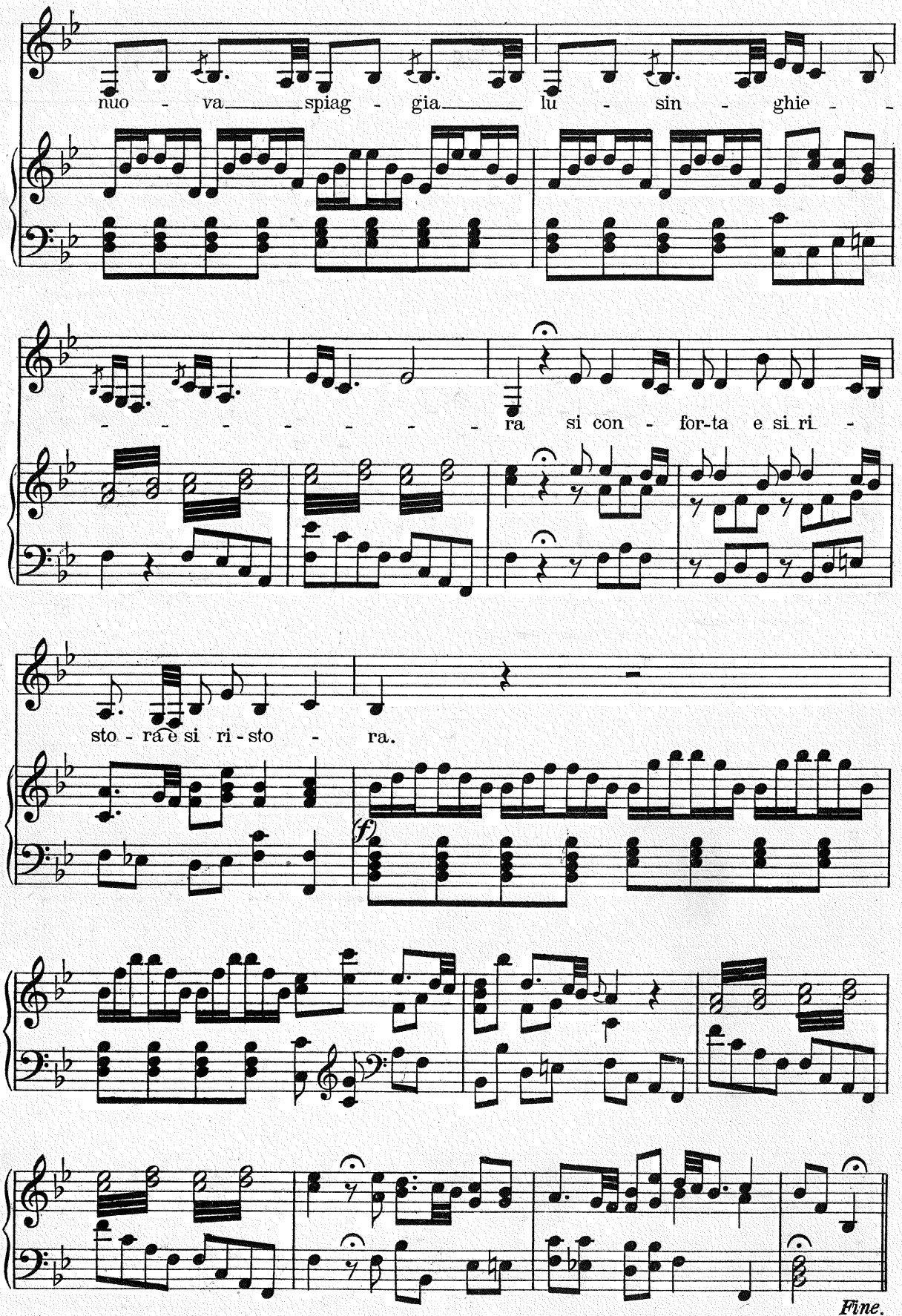
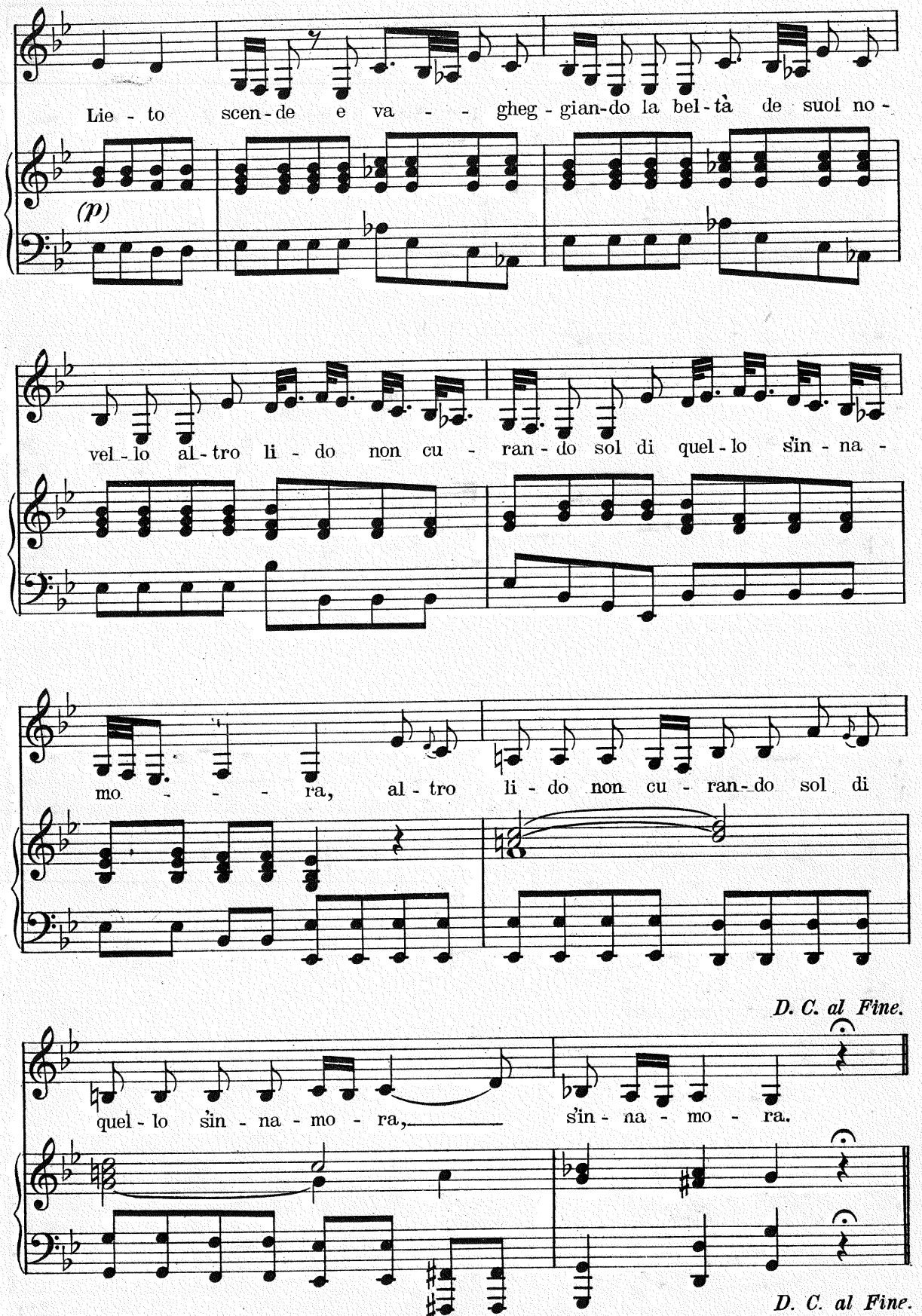
2.

Navigante che non spera.

Arie aus der Oper: „Il Medo“ von Leonardo Vinci.

Navigante che non spera
Più toccar lontana terra
Se il suo legno a sorte afferra
Nuova spiaggia lusinghiera
Si conforta e si ristora.
Lieto scende e vagheggiando
La beltà de suoi novello
Altro lido non curando
Sol di quello s'innamora.

Frugoni.

Der Schiffer, der nicht mehr hofft
Zu erreichen noch das ferne Land,
Wenn sein Schiff durch Zufall landet
An neuem verlockenden Strand,
Schöpft Trost und neue Kraft.
Fröhlich naht er diesem und rühmend
Des neuen Landes Reize,
Um andres Gestade sich nicht bekümmernd,
Weiht er bloß diesem seine Liebe.

Na - vi - gan-te che non spe-ra più toc-car lon-ta-na ter - ra
(p)
se il suo le-gno a sor-te af - fer-ra nuo-va spiag-gia lu - sin -
ghie - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - ra si con - for-ta e si ri -

sto - ràe si ri - sto-ràe si ri-sto - ra.
(f)
Ped. *
Na - vi - gan-te che non spe-ra più toc-car lon-ta-na ter - ra se il suo
(p)
le-gnoà sorteàf-fer-ra nuo-va spiaggia lu-sin-ghie - - - - - -
Ped. *

ra si con - for-ta e si ri - sto-ra e si ri-
(non trem.)
sto - ra se il suo le-gno a sor-te af - fer-ra

nuo - va spiag - gia lu - sin - ghie - -
- - - - - - - - - ra si con - for-ta e si ri -
sto - ra e si ri - sto - ra.
(f)
Fine.

Lie - to scen - de e va - - gheg - gian-do la bel - tà de suol no -
(p)
vel - lo al - tro li - do non cu - ran - do sol di quel - lo s'in - na -
mo - - - ra, al - tro li - do non cu - ran - do sol di
D. C. al Fine.
quel - lo s'in - na - mo - ra, s'in - na - mo - ra.
D. C. al Fine.

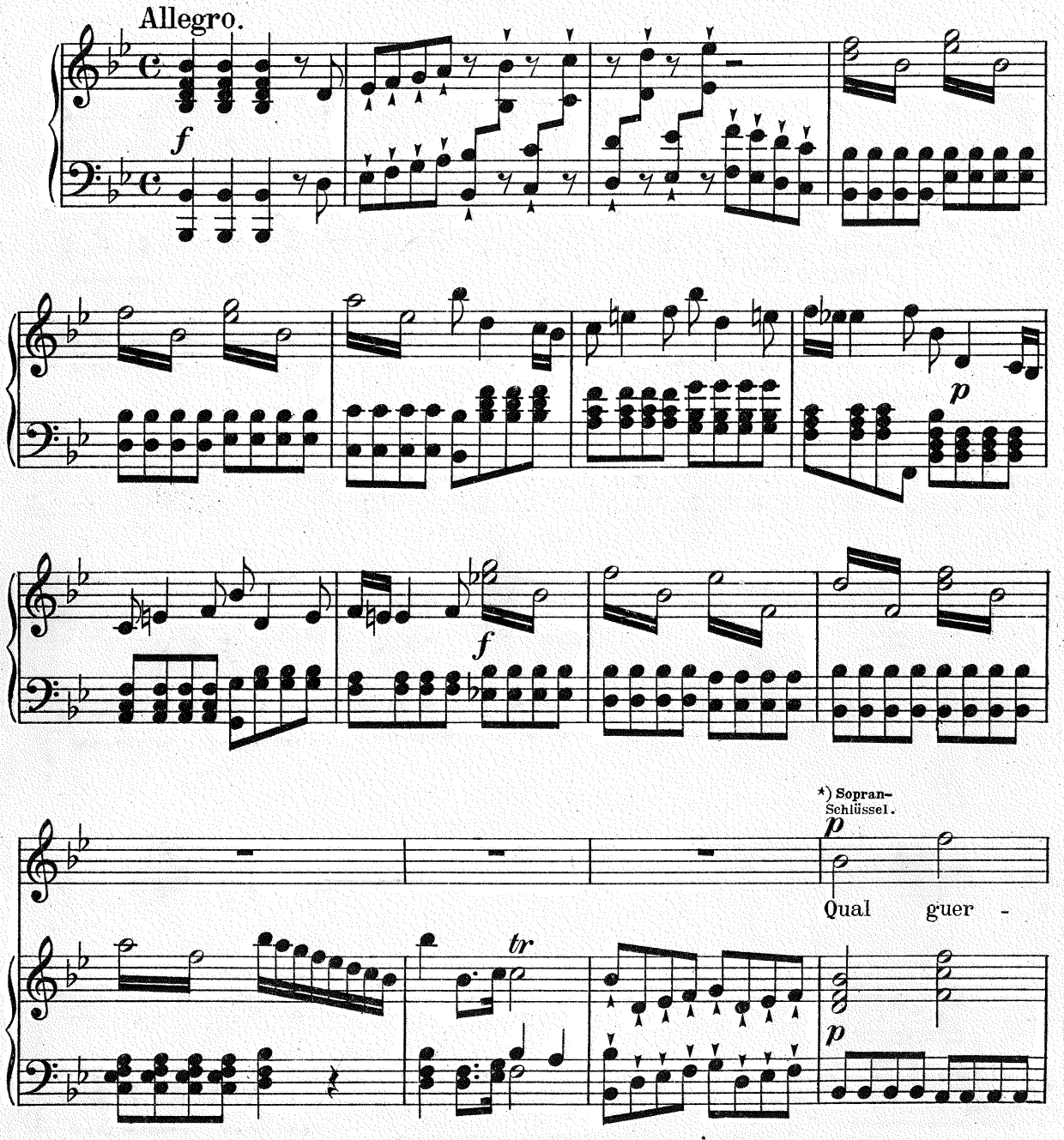
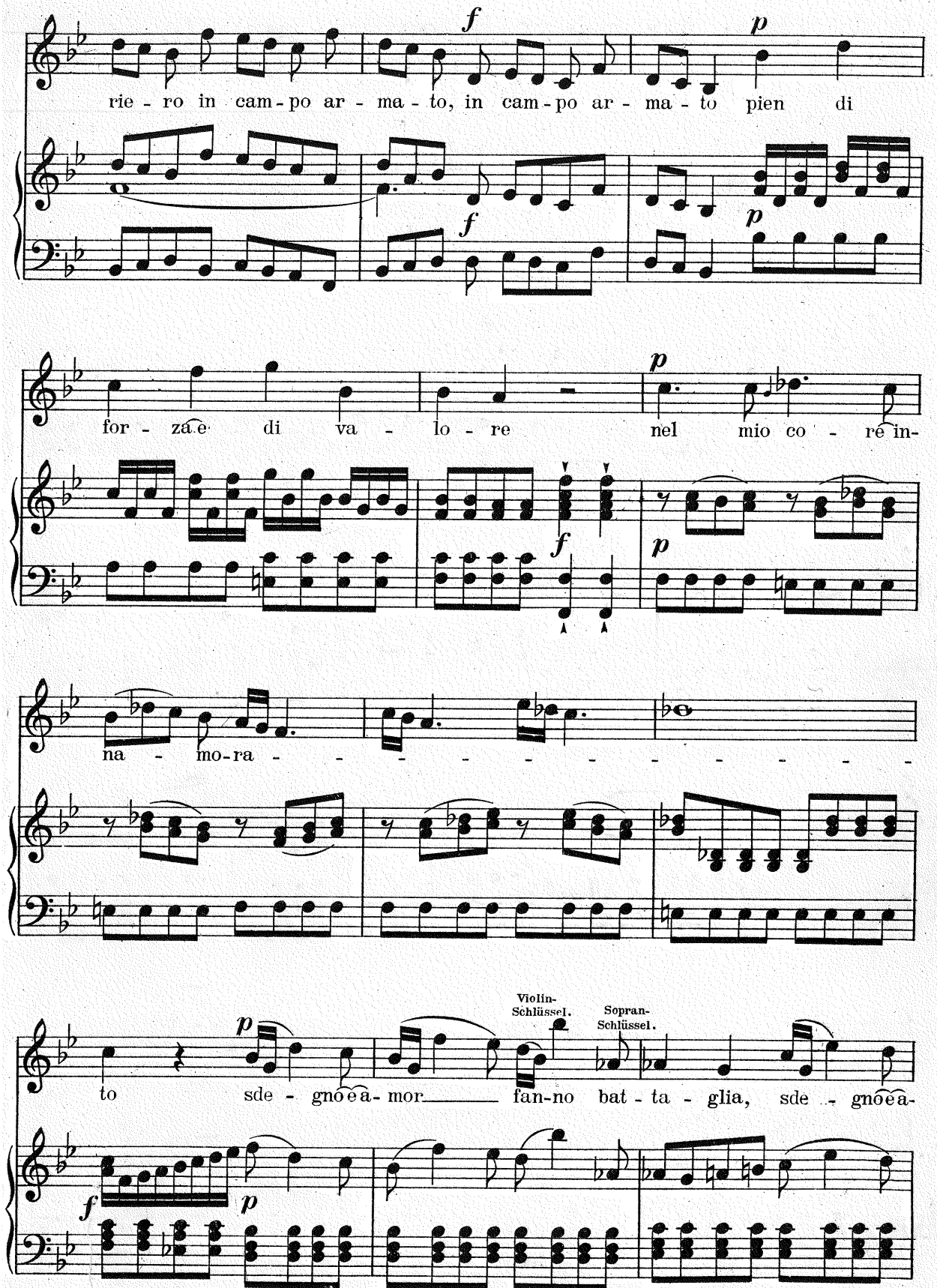
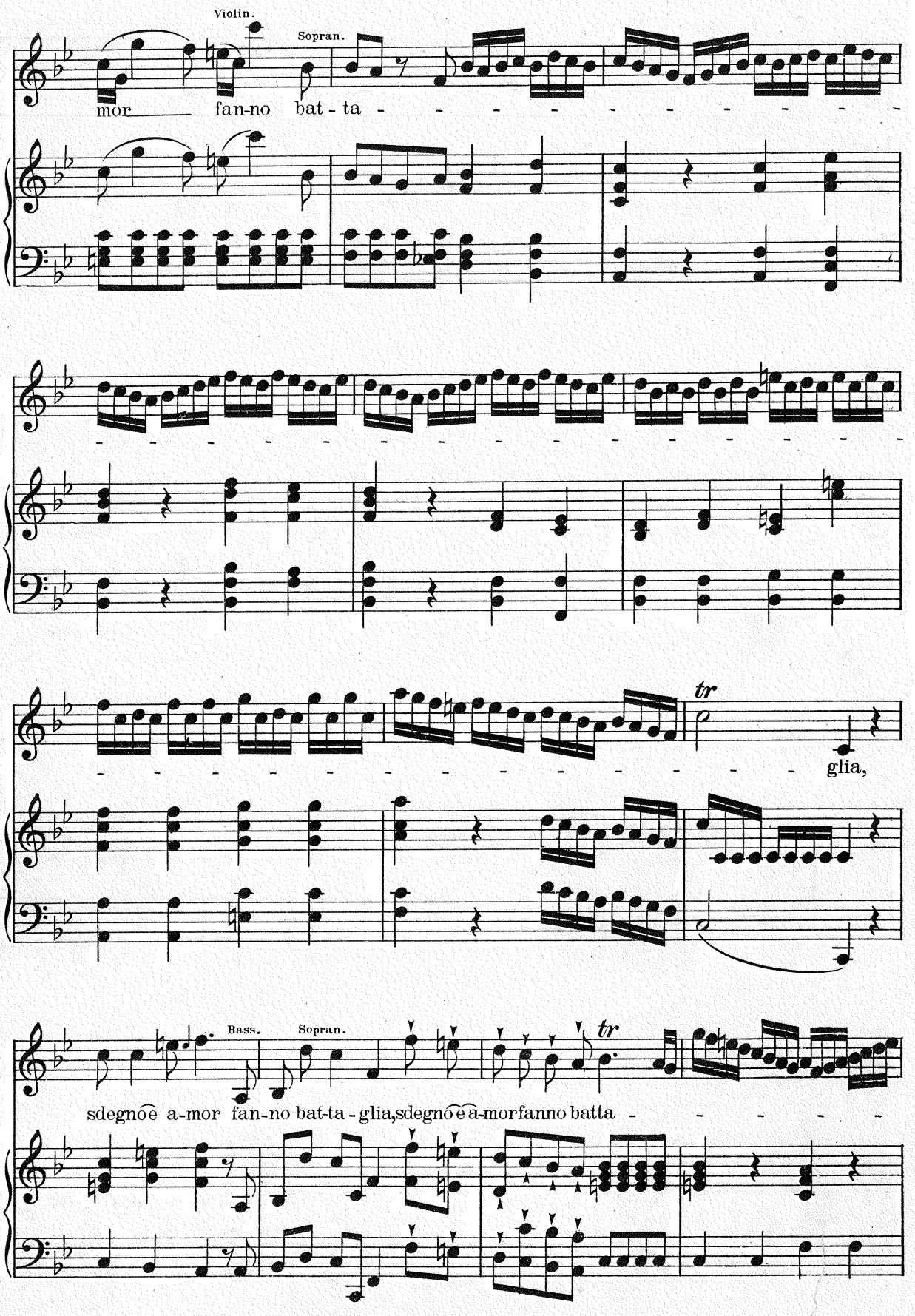
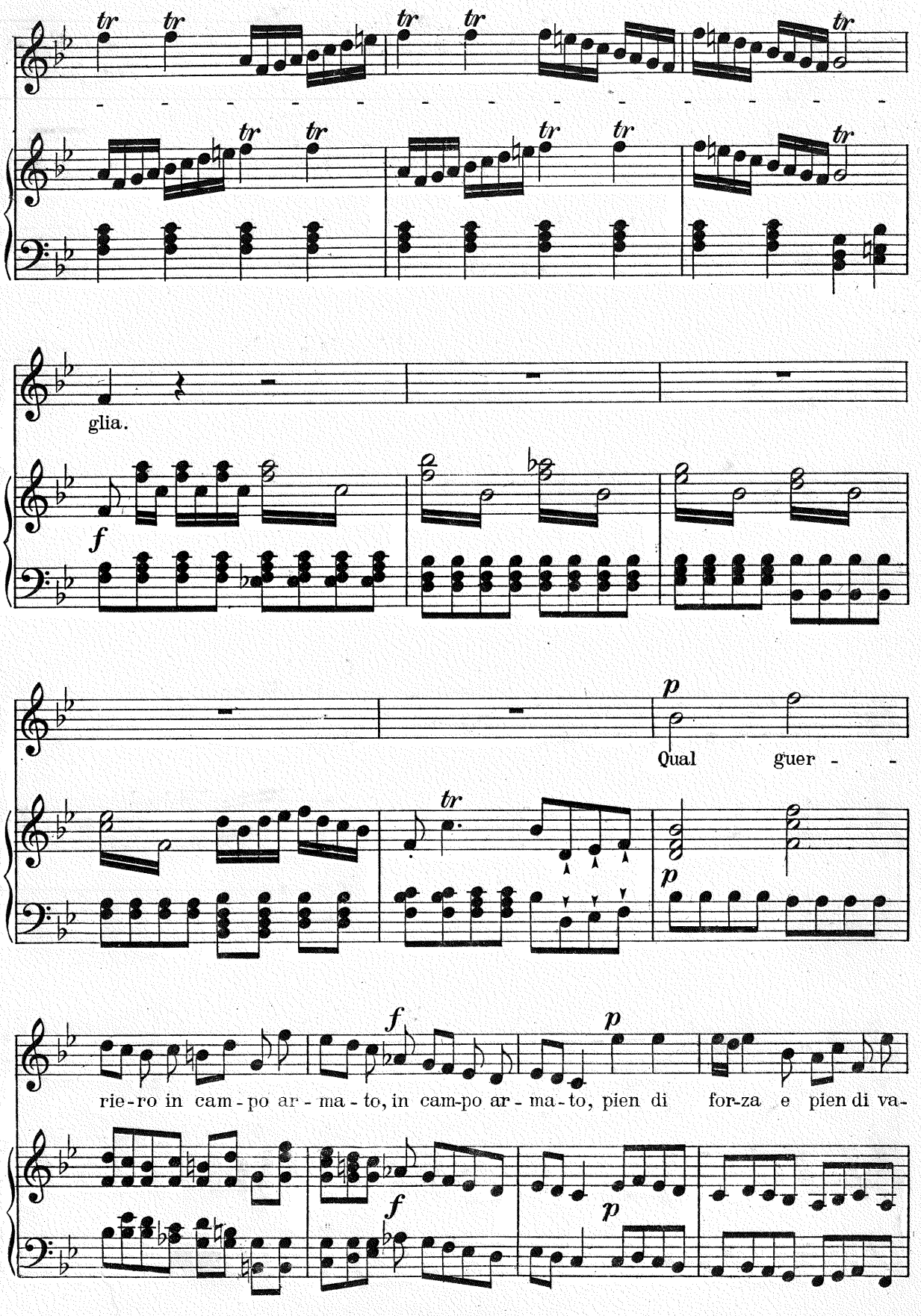
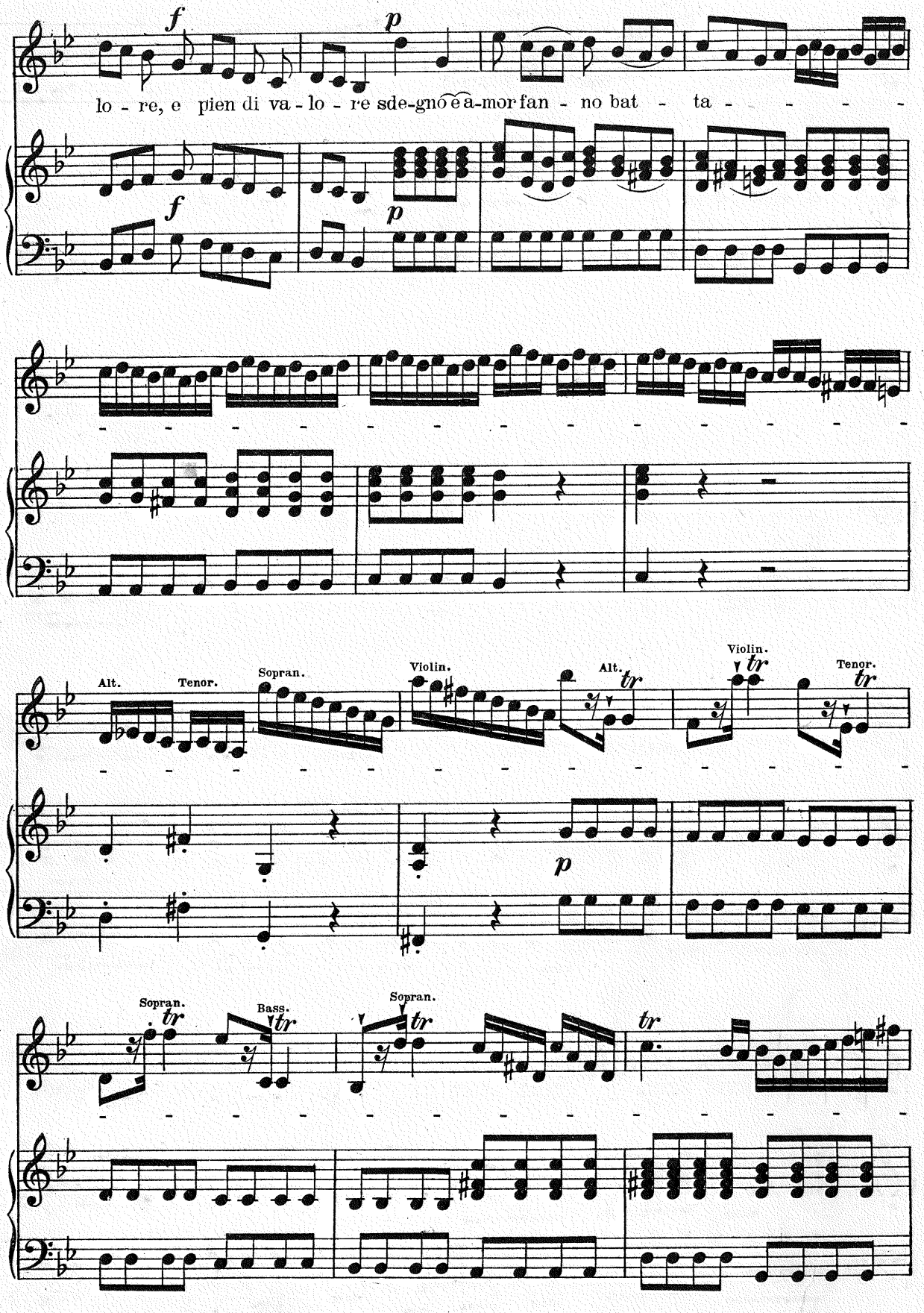
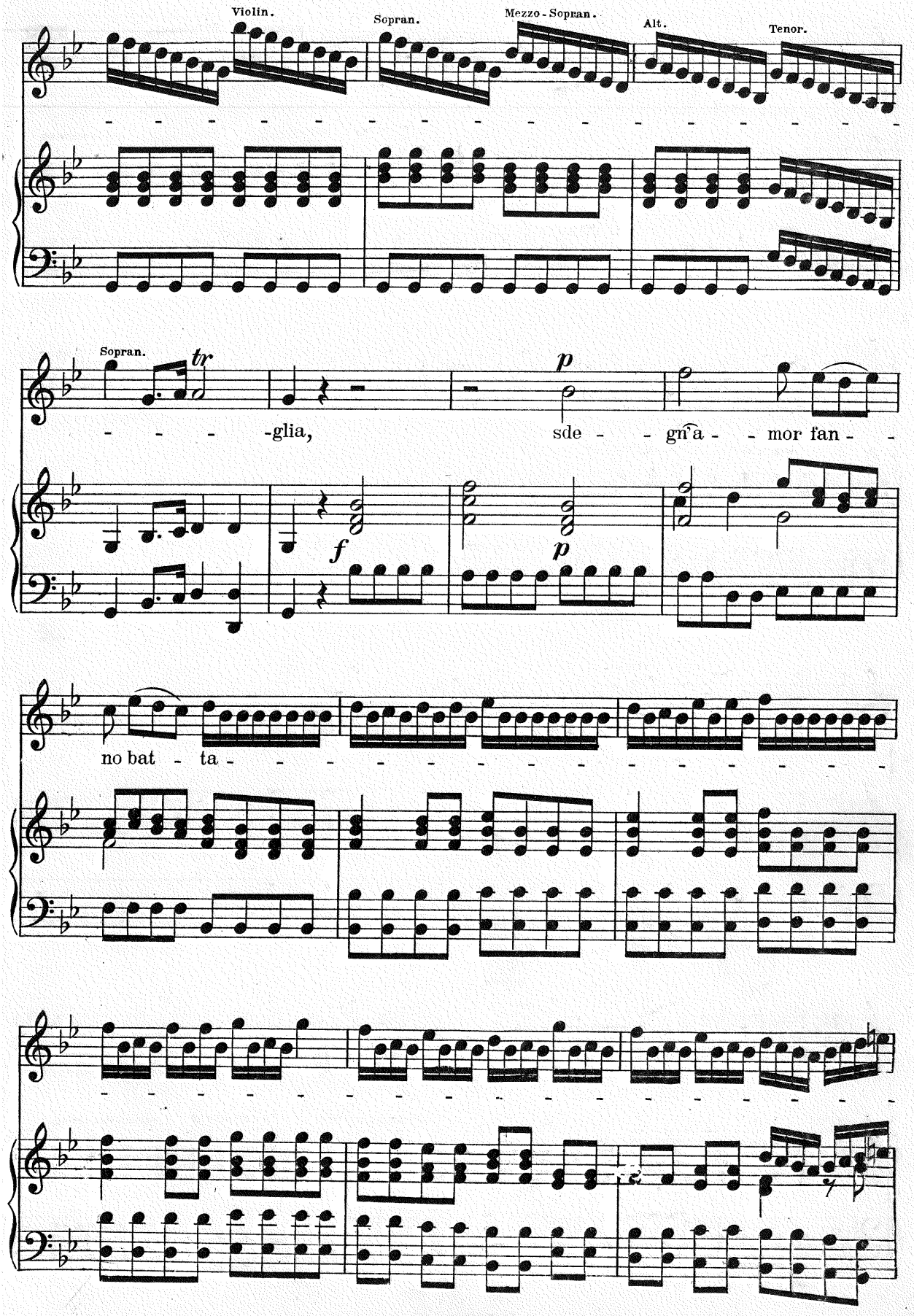
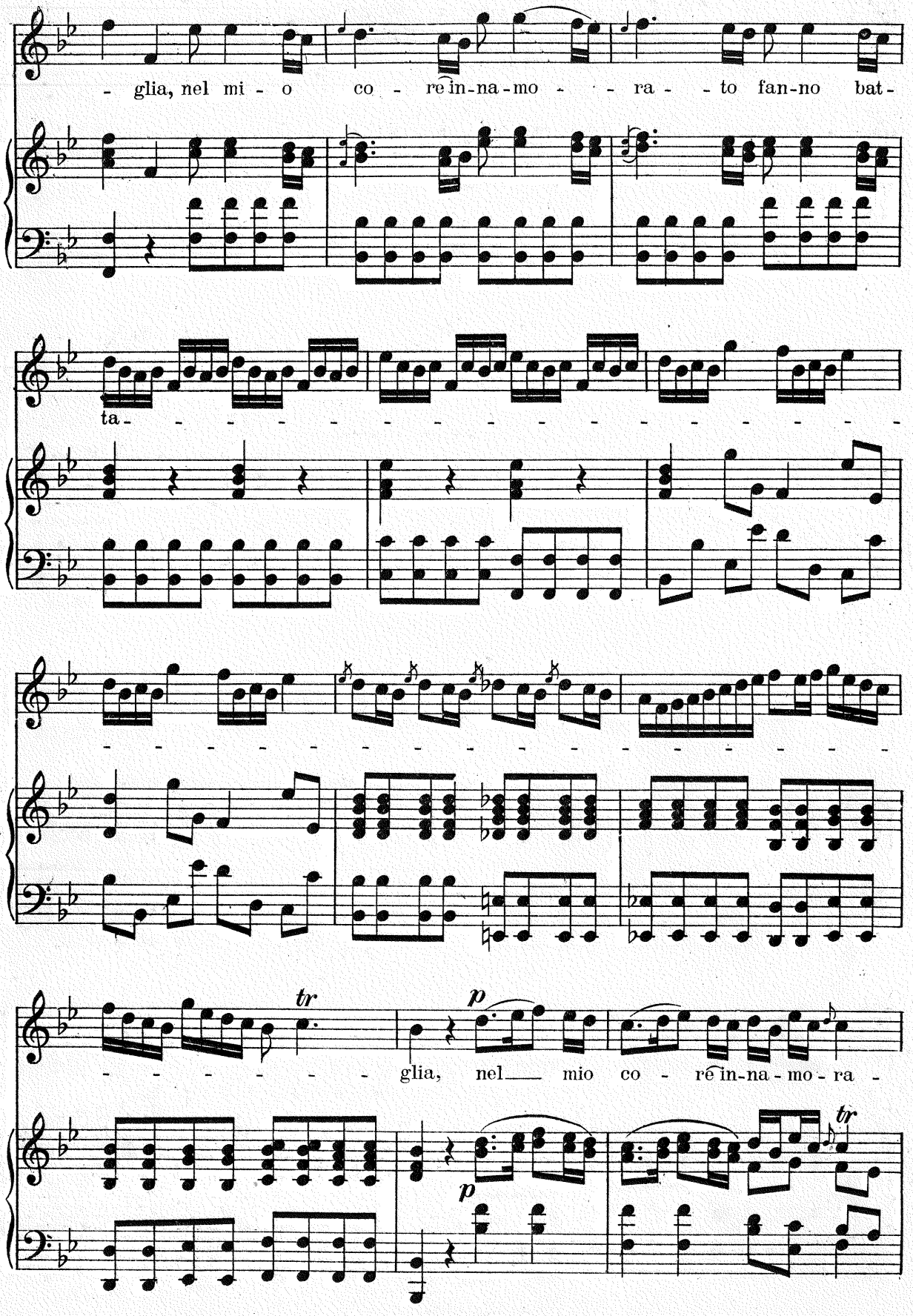
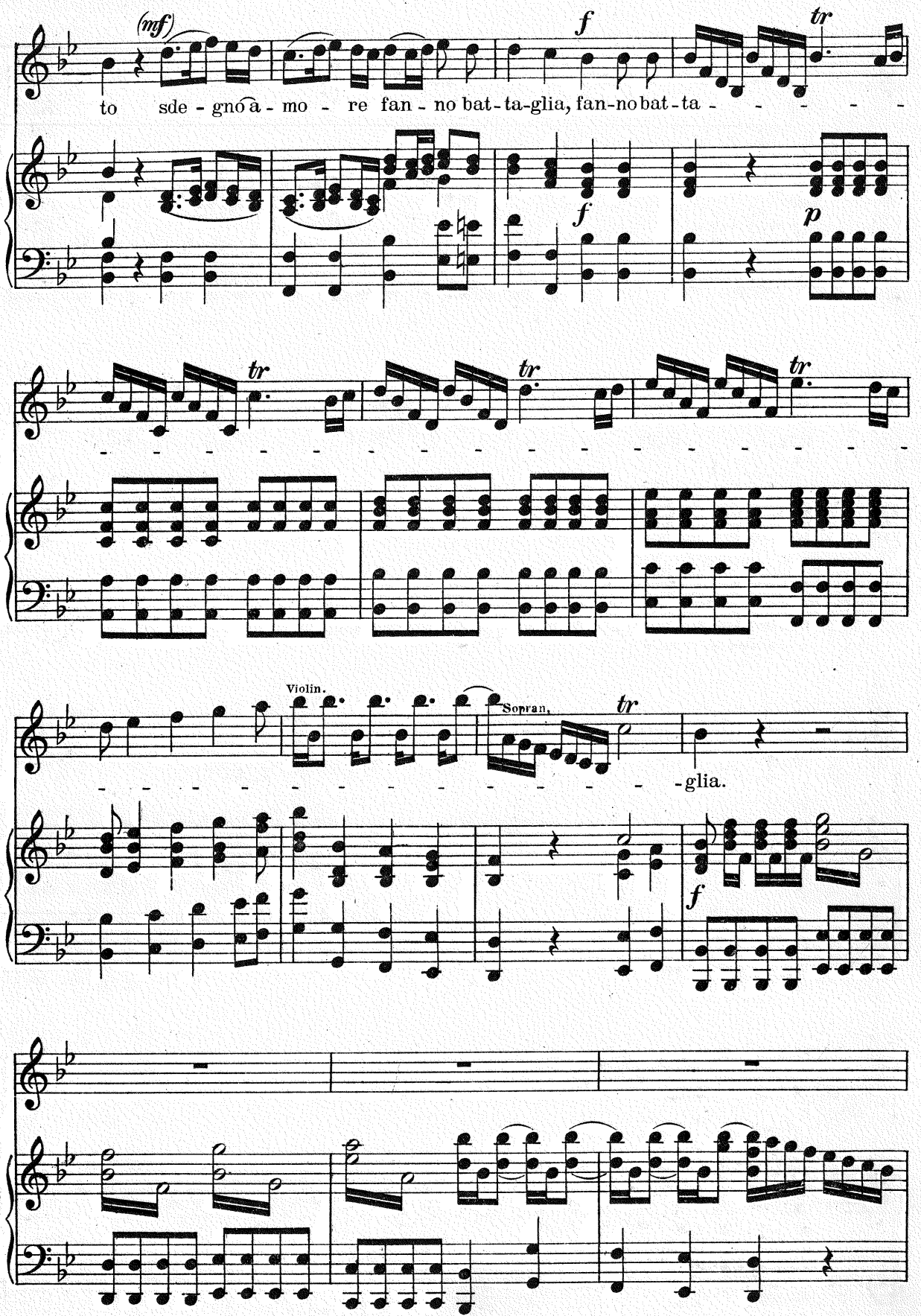
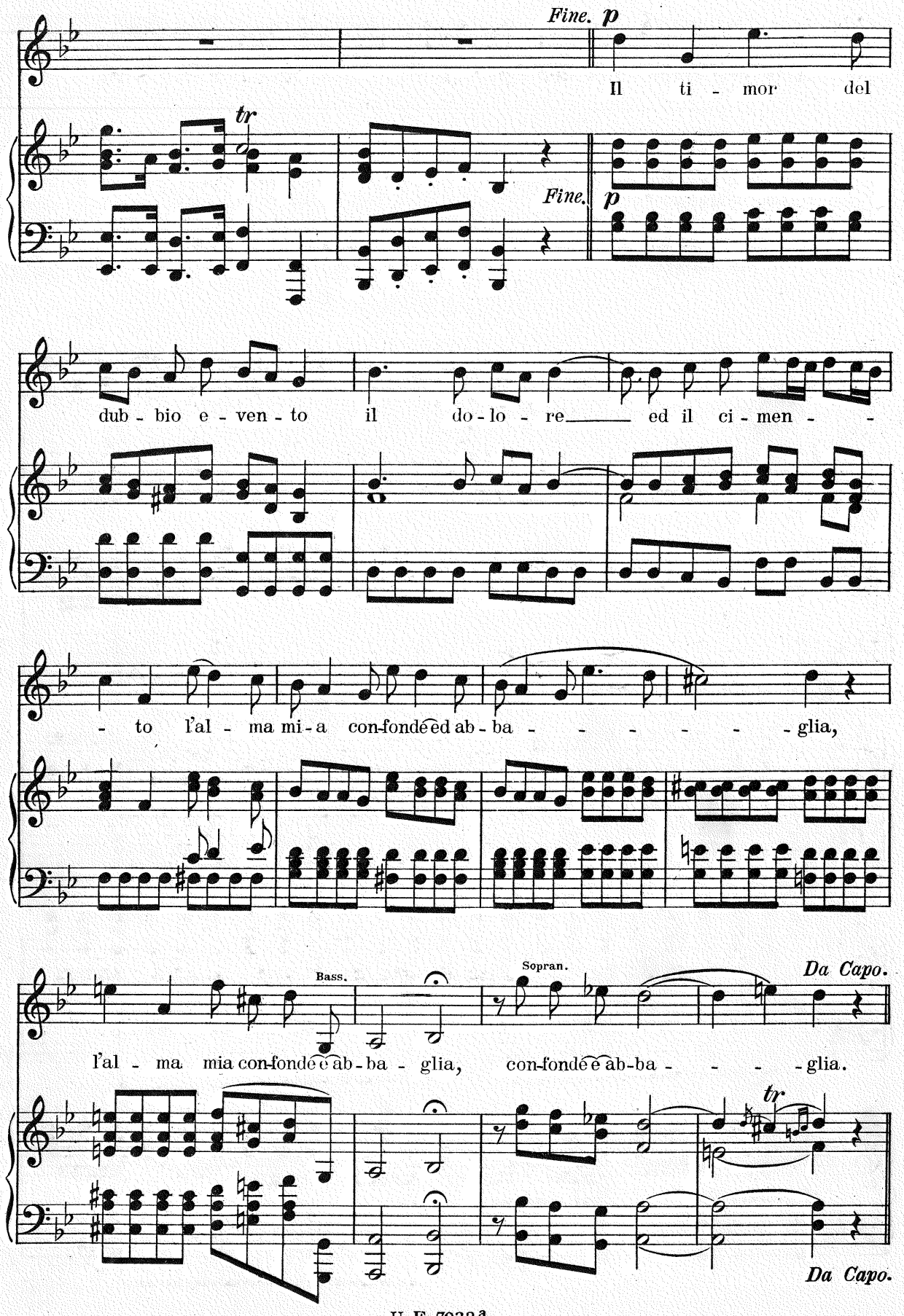
3.

Qual guerriero in campo armato.

Arie des Dario aus der Oper „Idaspe“ von Riccardo Broschi.

Qual guerriero in campo armato
Pien di forza e di valore
Nel mio core innamorato
Sdegno e amor fanno battaglia.
Il timor del dubbio evento
Il dolore ed il cimento
L'alma mia confonde ed abbaglia.

Giov. Pietro Candi.

Gleich bewaffneten Kriegern auf dem Schlachtfeld,
Voll Kraft und Tapferkeit
Kämpfen in meinem lieberfüllten Herzen
Verachtung und Liebe.
Furcht vor dem zweifelhaften Ausgang,
Schmerz und Wagemut
Verwirren und blenden meine Seele.

*) Der in dieser Arie angegebene vielmalige Schlüsselwechsel bezweckte nicht eine bequemere Schreibweise, sondern die Andeutung verschiedenartiger Resonanzeffekte der Stimme.

rie - ro in cam - po ar - ma - to, in cam - po ar - ma - to pien di
for - za e di va - lo - re nel mio co - re in-
na - mo-ra - - - - - - - - - - -
Violin-Schlüssel.
Sopran-Schlüssel.
to sde - gno e a- mor fan-no bat - ta - glia, sde - gno e a-

Violin.
Sopran.
mor fan-no bat - ta - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - -
tr
glia,
Bass.
Sopran.
tr
sdegnoe a-mor fan-no bat-ta - glia, sdegnoe a-mor fanno batta - - - - -

glia.
Qual guer - -
rie-ro in cam-po ar-ma-to, in cam-po ar-ma-to, pien di for-za e pien di va-

f
p
lo - re, e pien di va - lo - re sde-gno e a-mor fan - no bat - ta - - - - -
f
p
Alt.
Tenor.
Sopran.
Violin.
Alt.
tr
Violin.
tr
Tenor.
tr
p
Sopran.
tr
Bass.
tr
Sopran.
tr
tr

Violin.
Sopran.
Mezzo-Sopran.
Alt.
Tenor.
Sopran.
tr
p
-glia,
sde - gn'a - mor fan -
f
p
no bat - ta -

- glia, nel mi - o co - re in-na-mo - - - ra - - to fan-no bat-
ta- - - -

(mf)
f
tr
to sde - gno a - mo - re fan - no bat - ta-glia, fan-no bat - ta - - - - - -
f
p
tr
tr
tr
- -
Violin.
Sopran.
tr
- -
-glia.
f

Fine. p
Il ti - mor del
tr
Fine. p
dub - bio e - ven - to il do - lo - re ed il ci - men - -
- to l'al - ma mi - a con-fondé ed ab - ba - - - - - - glia,
Bass.
Sopran.
Da Capo.
l'al - ma mia con-fondé è ab - ba - glia, con-fondé è ab-ba - - - - glia.
tr
Da Capo.

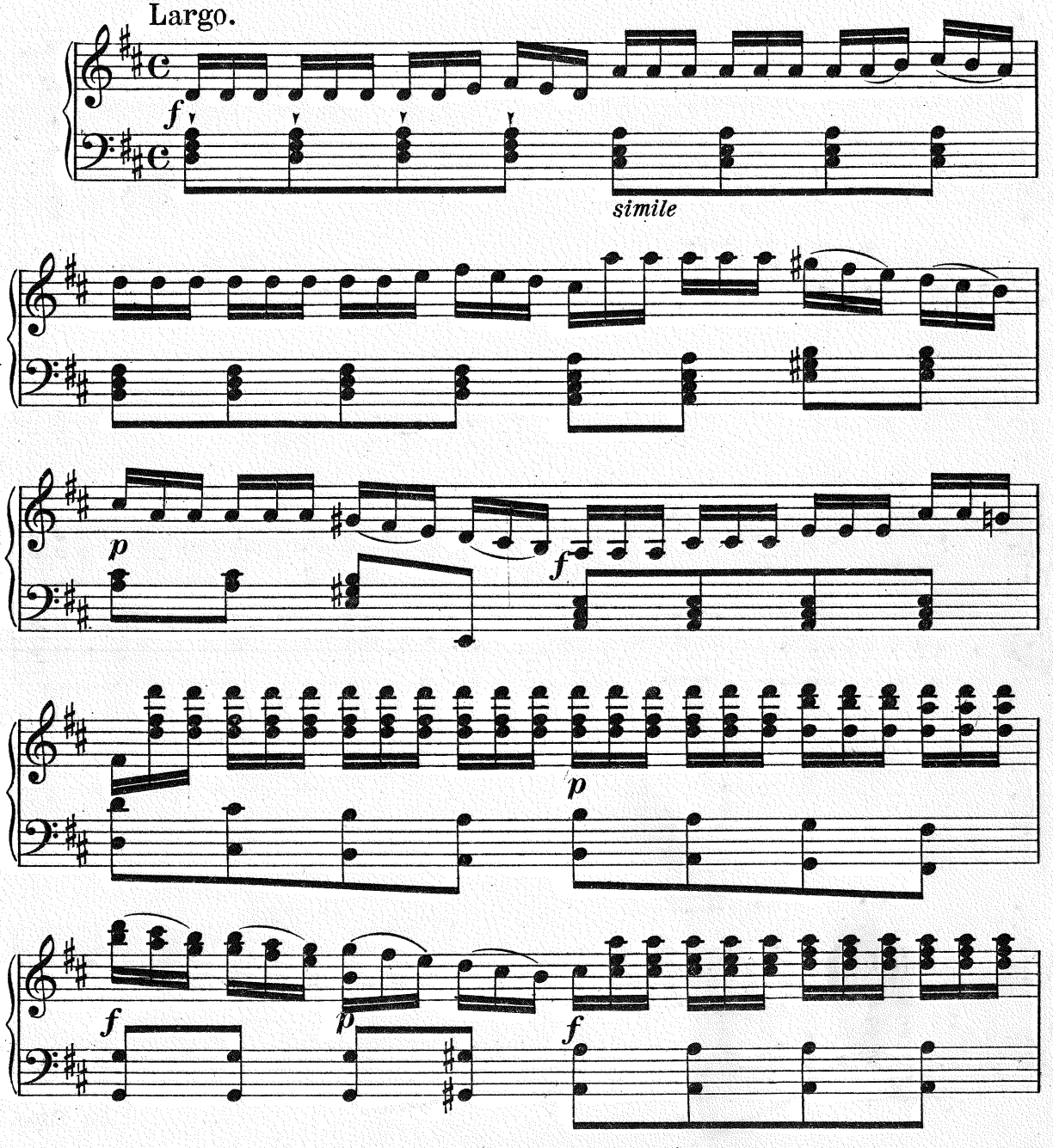
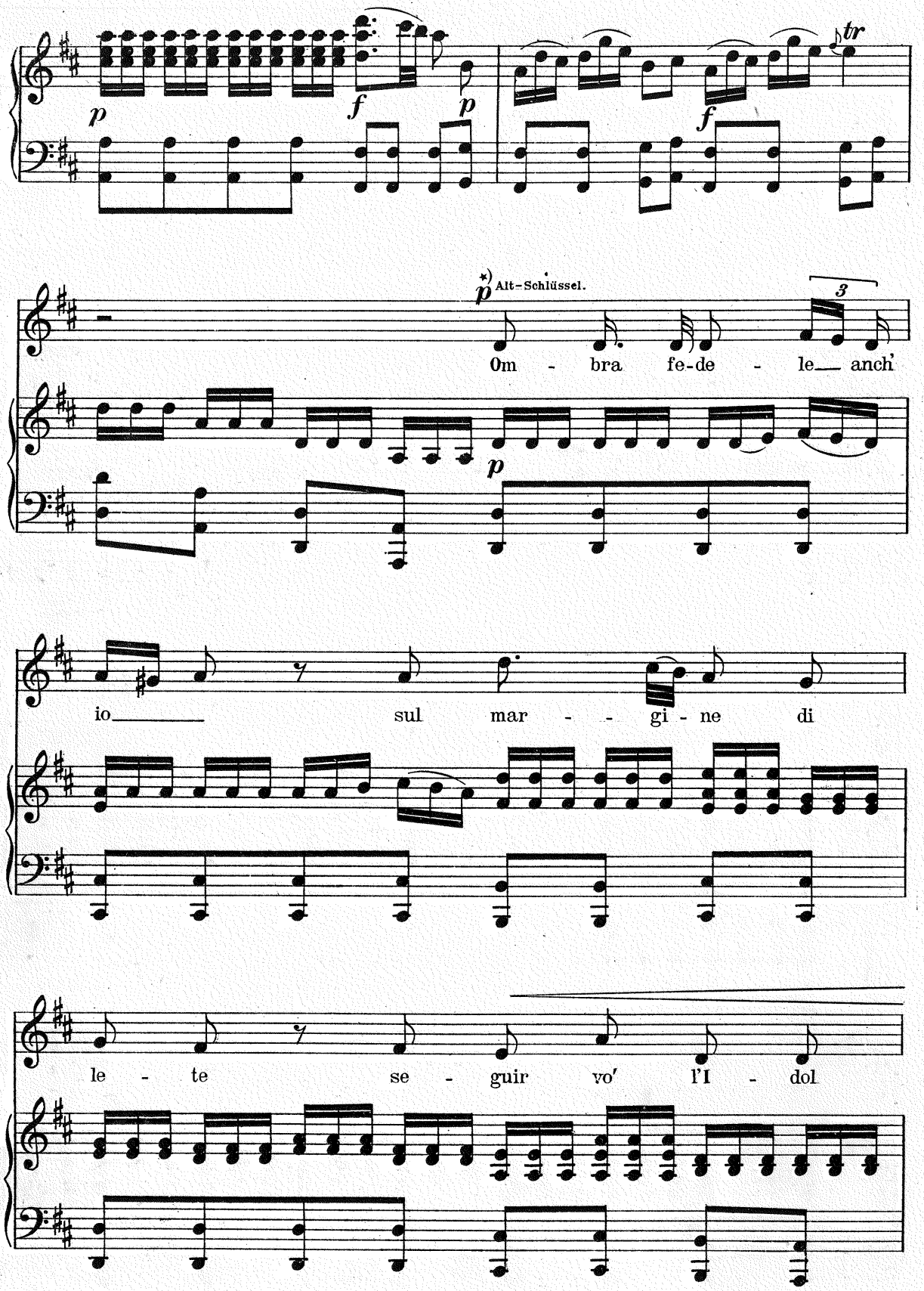
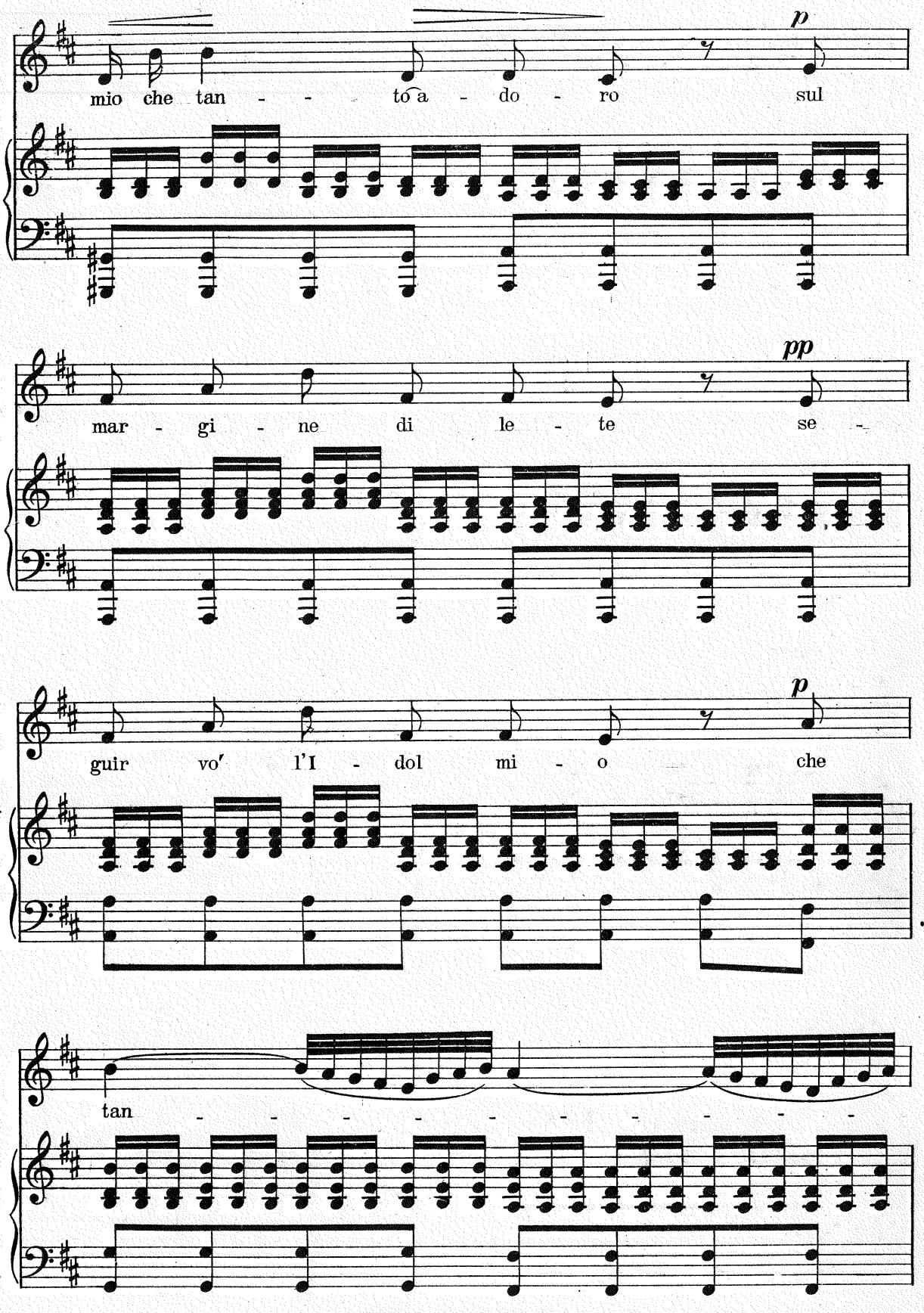
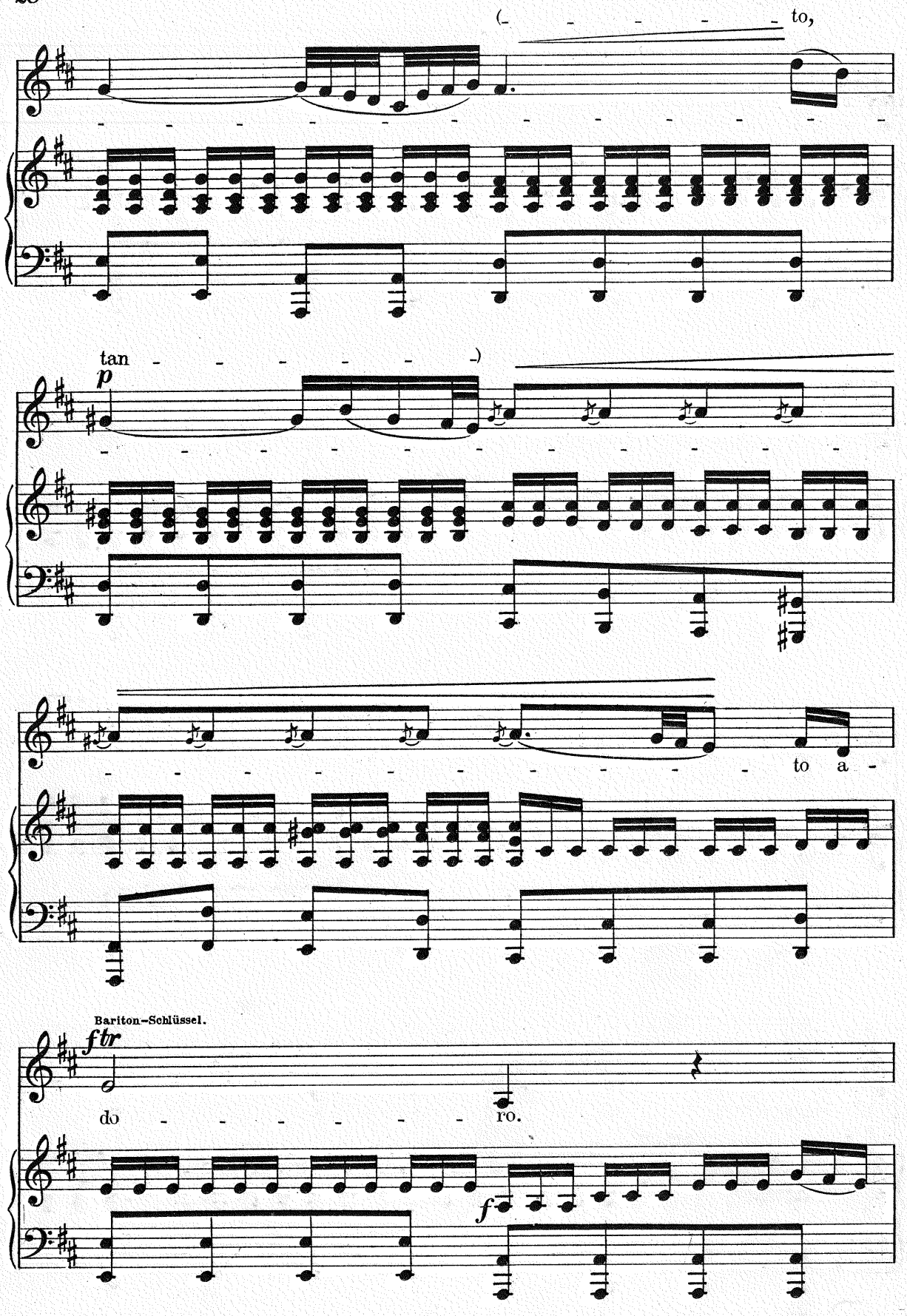
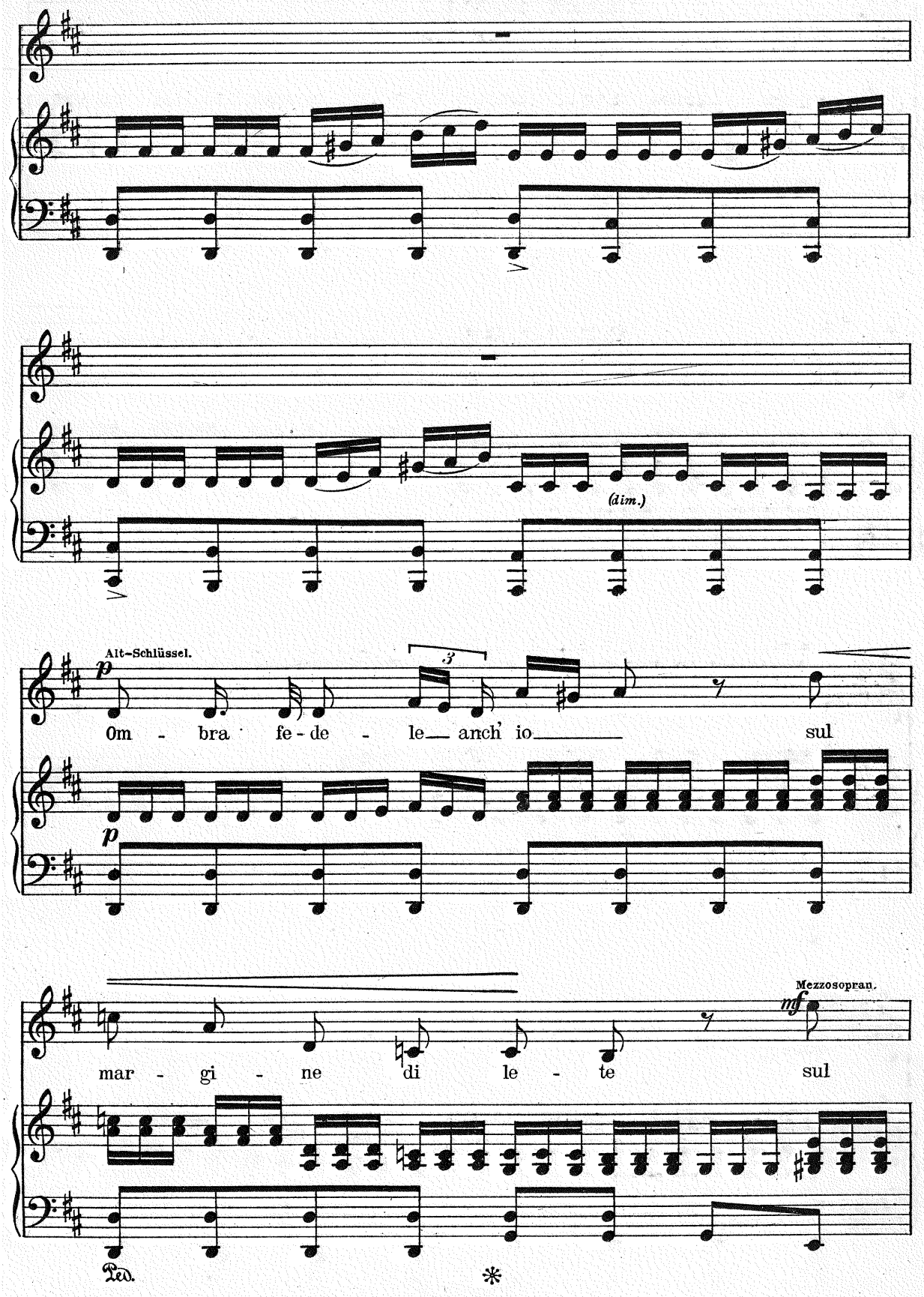
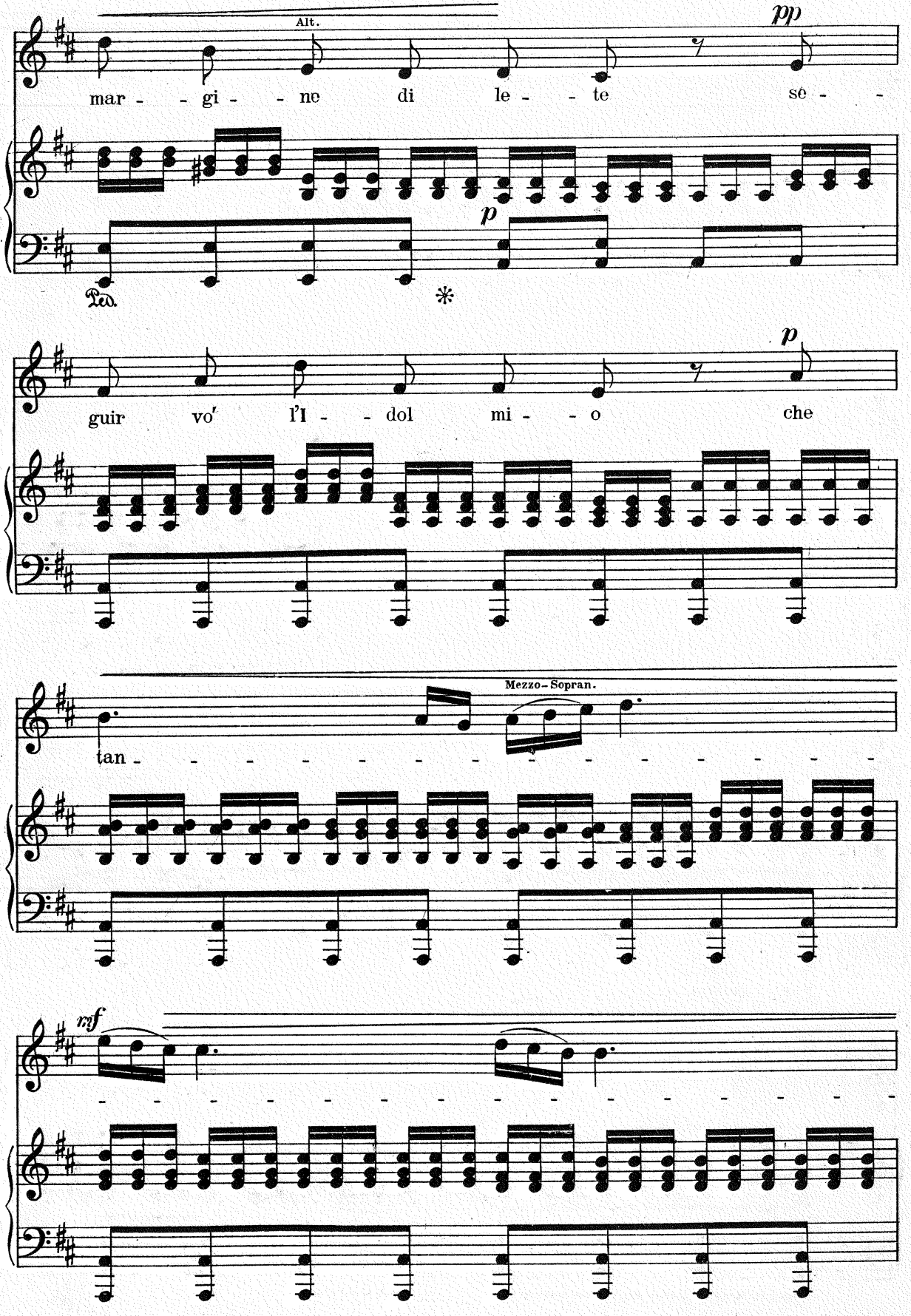
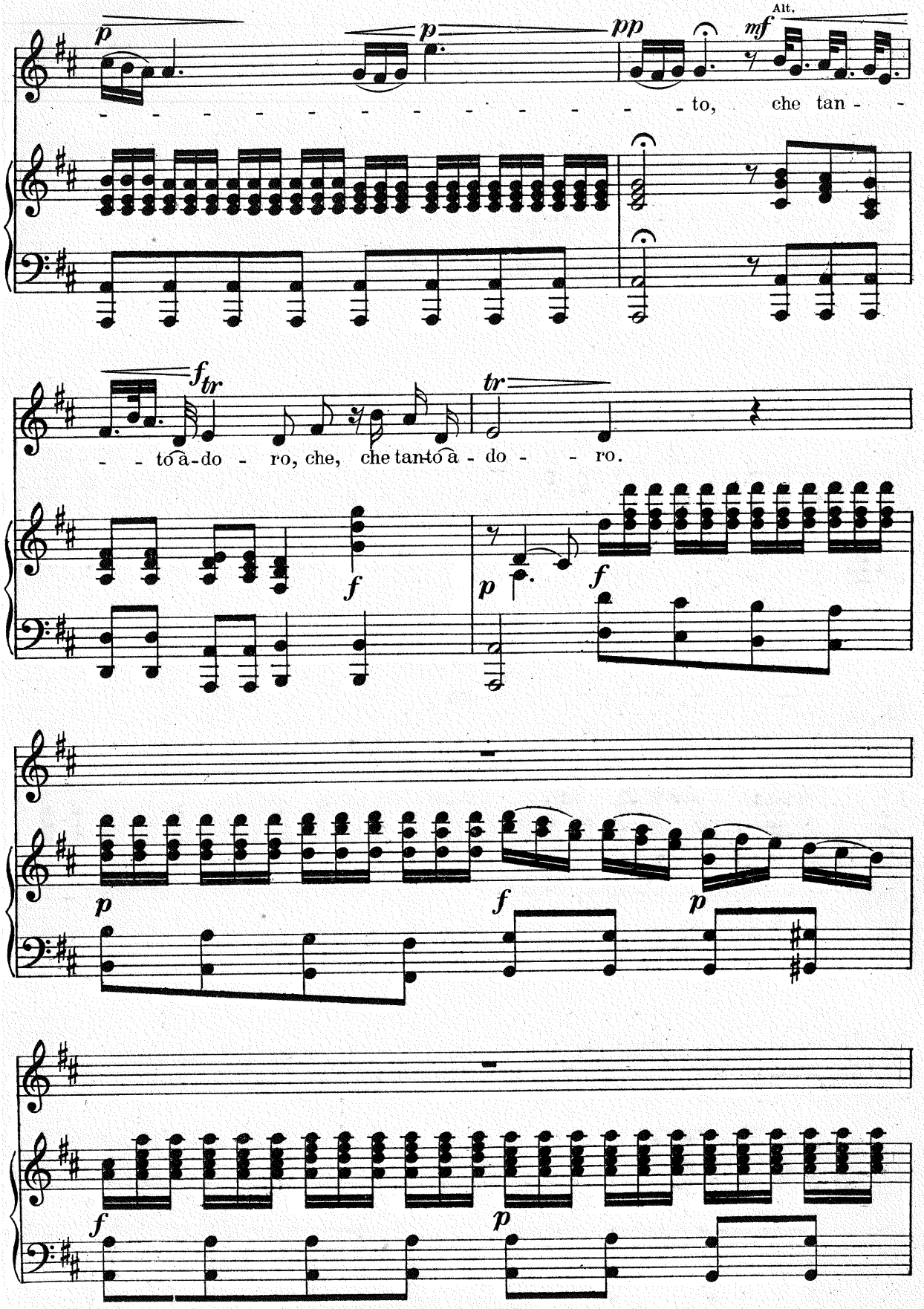
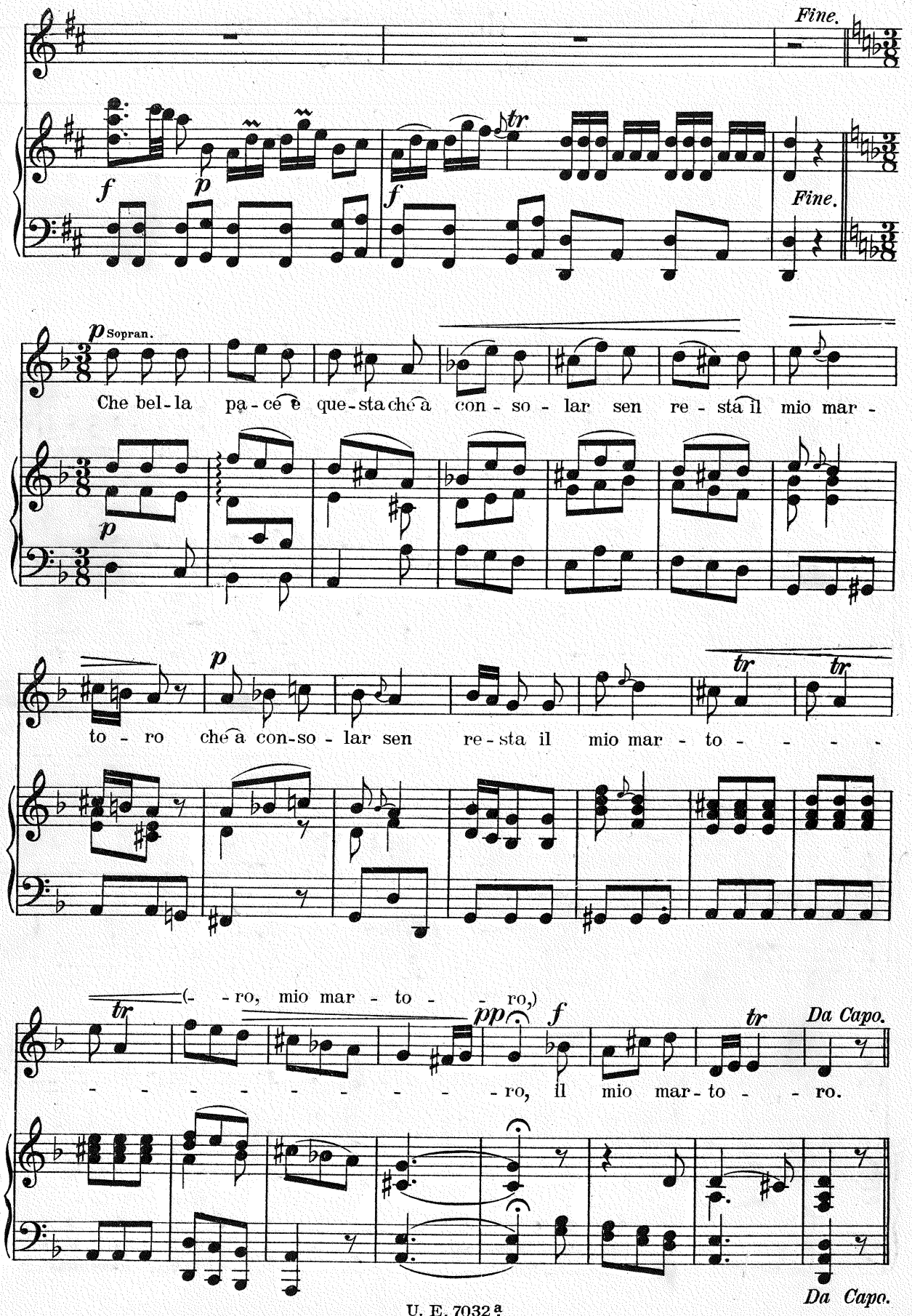
4.

Ombra fedele anch' io.

Arie des Dario aus der Oper „Idaspe“ von Riccardo Broschi.

Ombra fedele anch' io
Sul margine di lete
Seguir vo' l'Idol mio
Che tanto adoro,
Che bella pace e questa
Che a consolar sen resta
Il mio martoro.

Giovanni Pietro Candi.

Als getreuer Schatten will auch ich
An Letes Ufern
Folgen meinem Idol,
Das ich so sehr vergöttre.
Wie herrlich ist dieser Friede,
Der hier als Trost bleibt
Für meine Pein.

*) Der in dieser Arie angegebene vielmalige Schlüsselwechsel bezweckte nicht eine bequemere Schreibweise, sondern die Andeutung verschiedenartiger Resonanzeffekte der Stimme.

p
mio che tan - - to a - do - ro sul
pp
mar - gi - ne di le - te se -
p
guir vo' l'I - dol mi - o che
tan - - - - - - - - - -

to,
tan
p
to a -
Bariton-Schlüssel.
ftr
do
ro.
f

Alt-Schlüssel.
p
Om - bra fe - de - le anch' io sul
(dim.)
p
Mezzosopran.
mf
mar - gi - ne di le - te sul
Ped.
*

Alt.
pp
mar - - gi - - ne di le - - te se - -
p
Ped.
*
p
guir vo' l'I - - dol mi - - o che
Mezzo-Sopran.
tan - - - - - - - - - - - - - - - - - -
mf
- - - - - - - - - - - - - - - - - -

Alt.
- - - -

Fine.
Fine.
Sopran.
Che bel-la pa-ce è que-sta che a con-so-lar sen re-sta il mio mar-
to-ro che a con-so-lar sen re-sta il mio mar-to-
(-ro, mio mar-to-ro,)
-ro, il mio mar-to-ro.
Da Capo.
Da Capo.

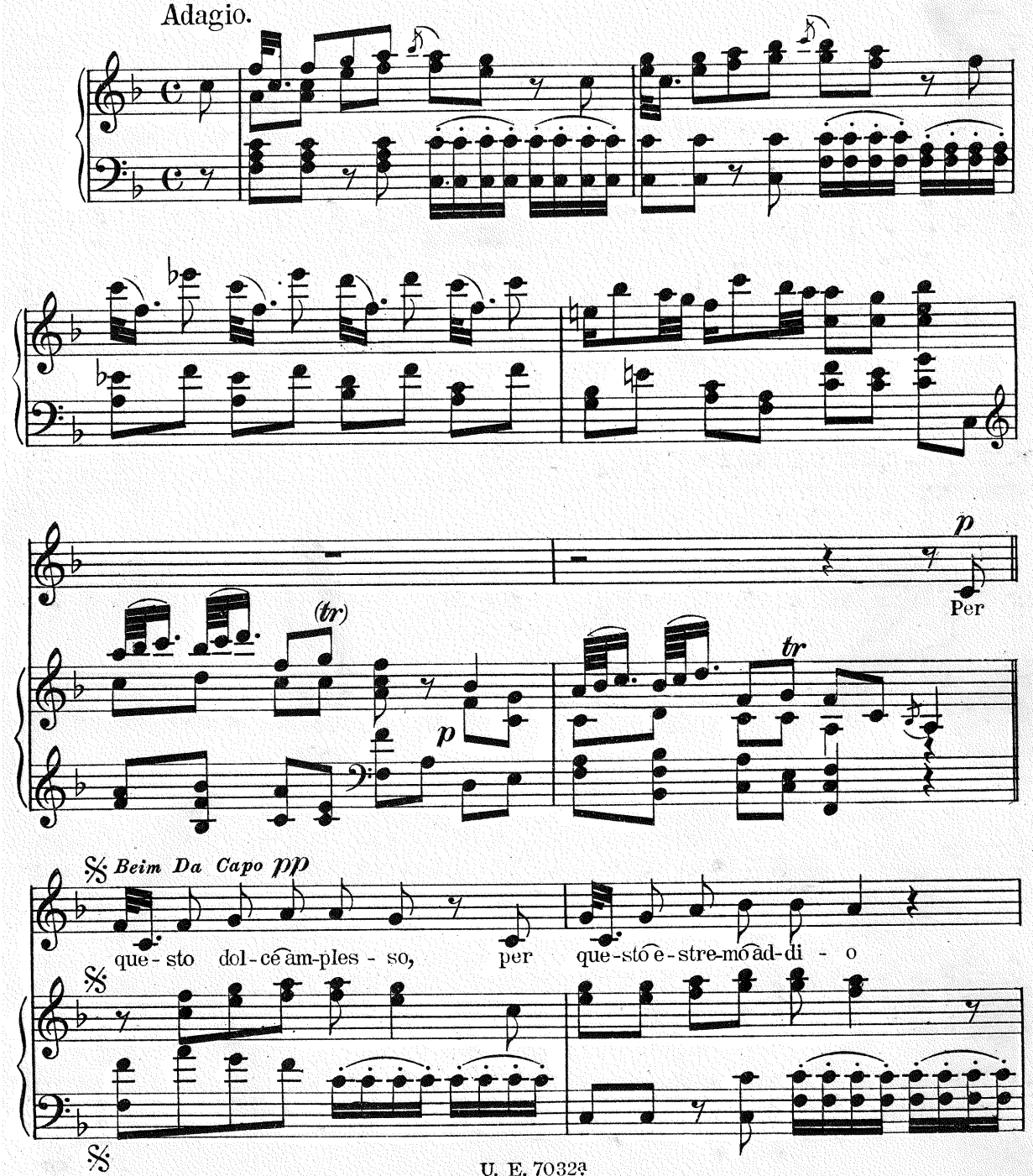
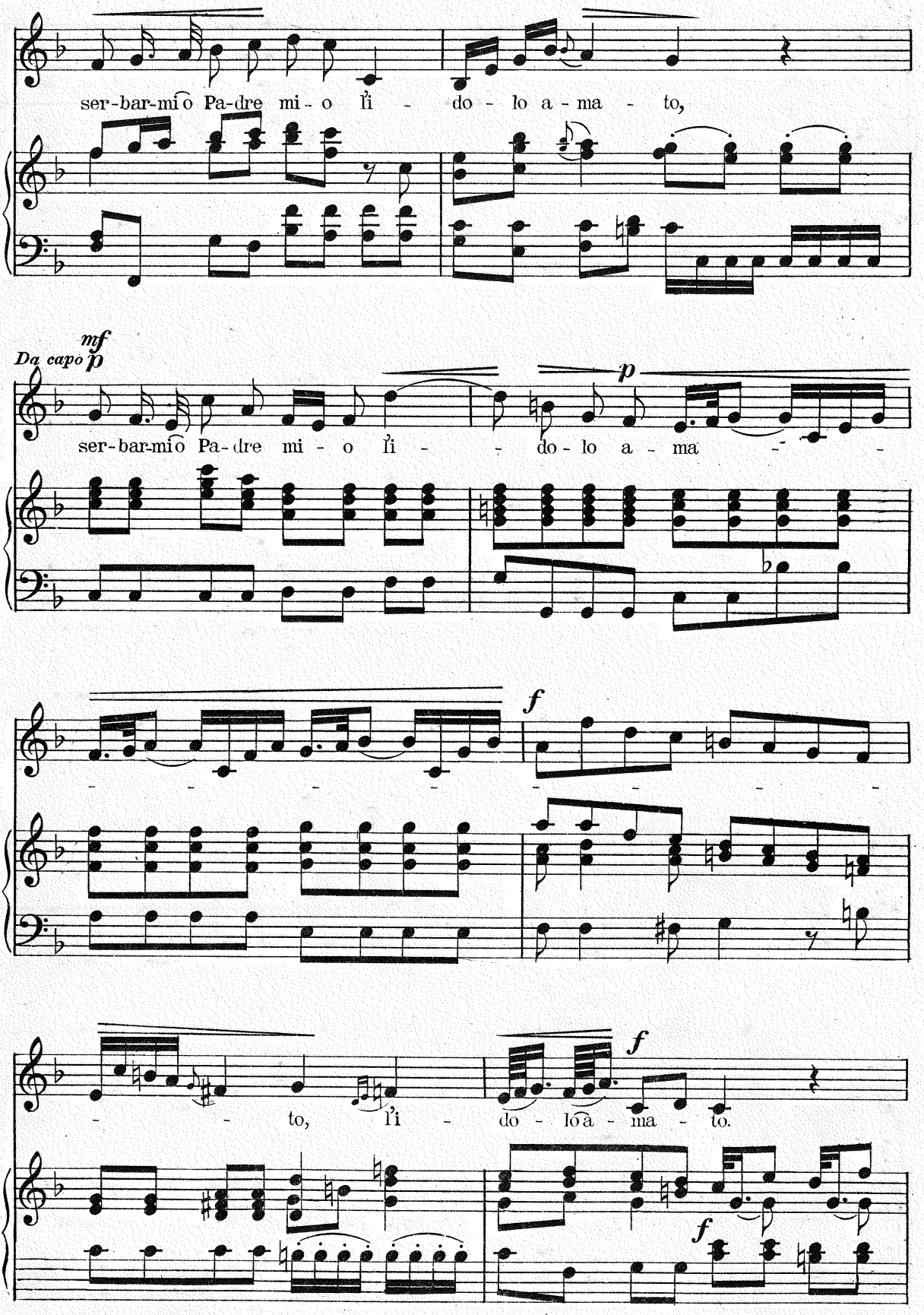
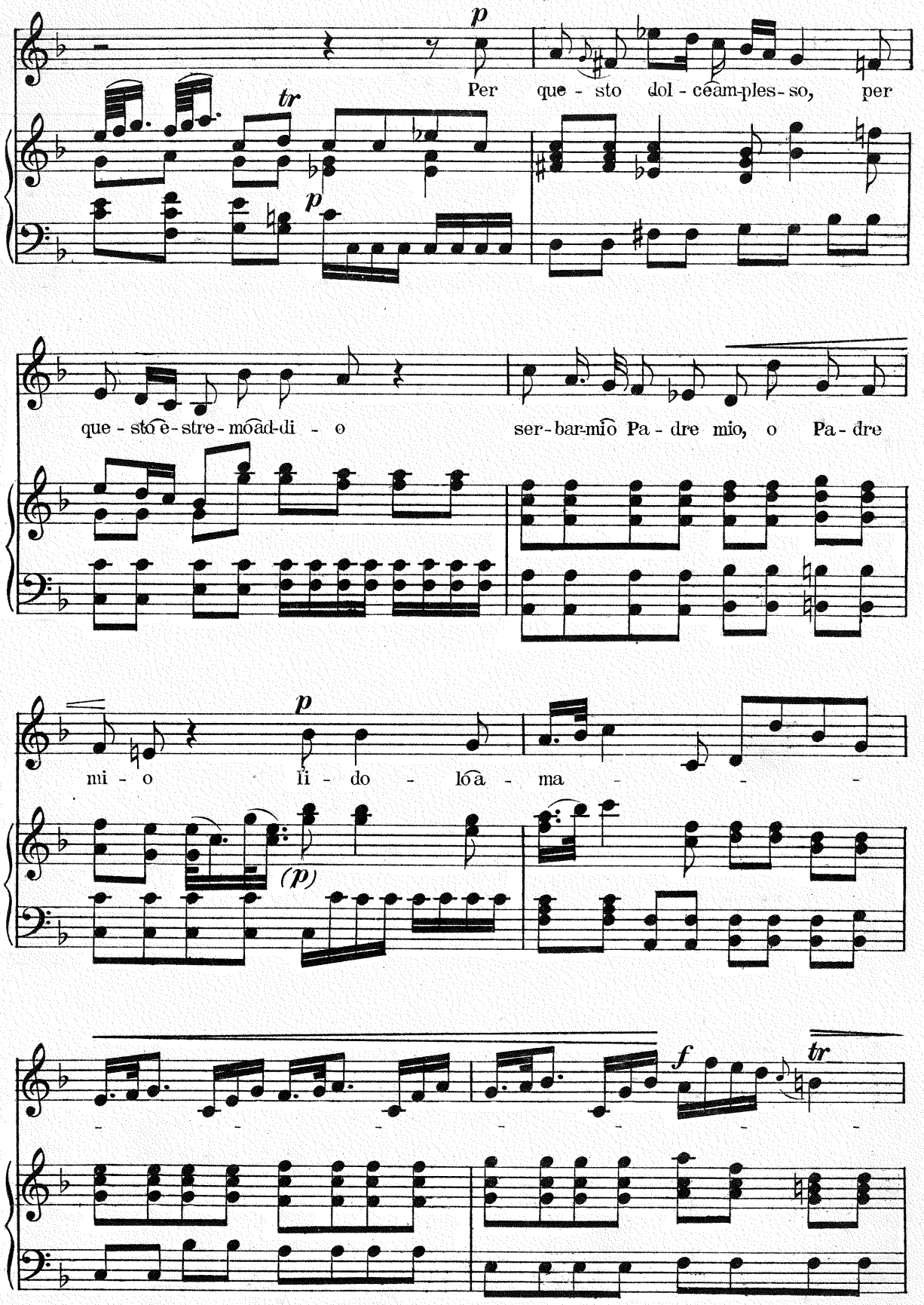
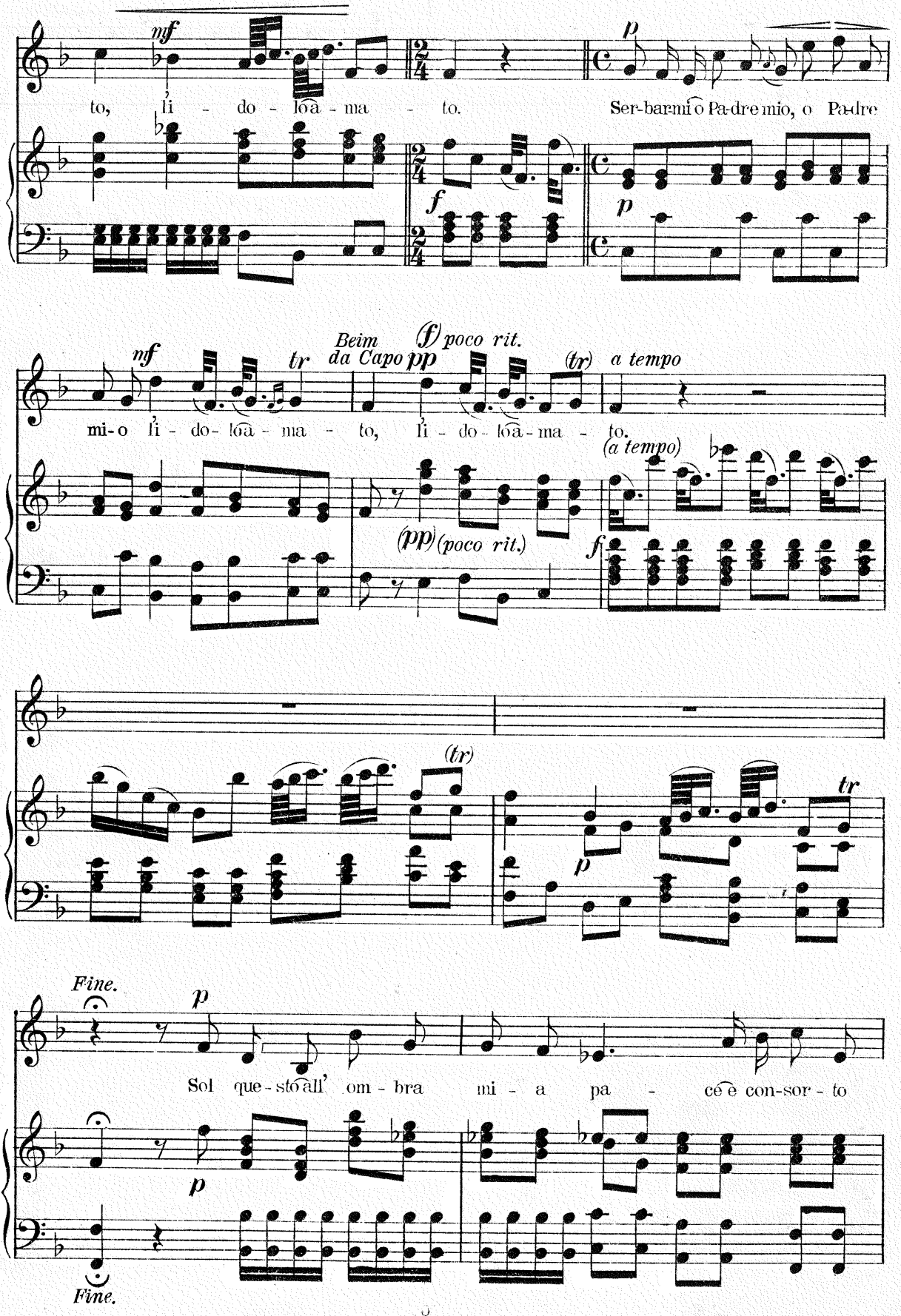
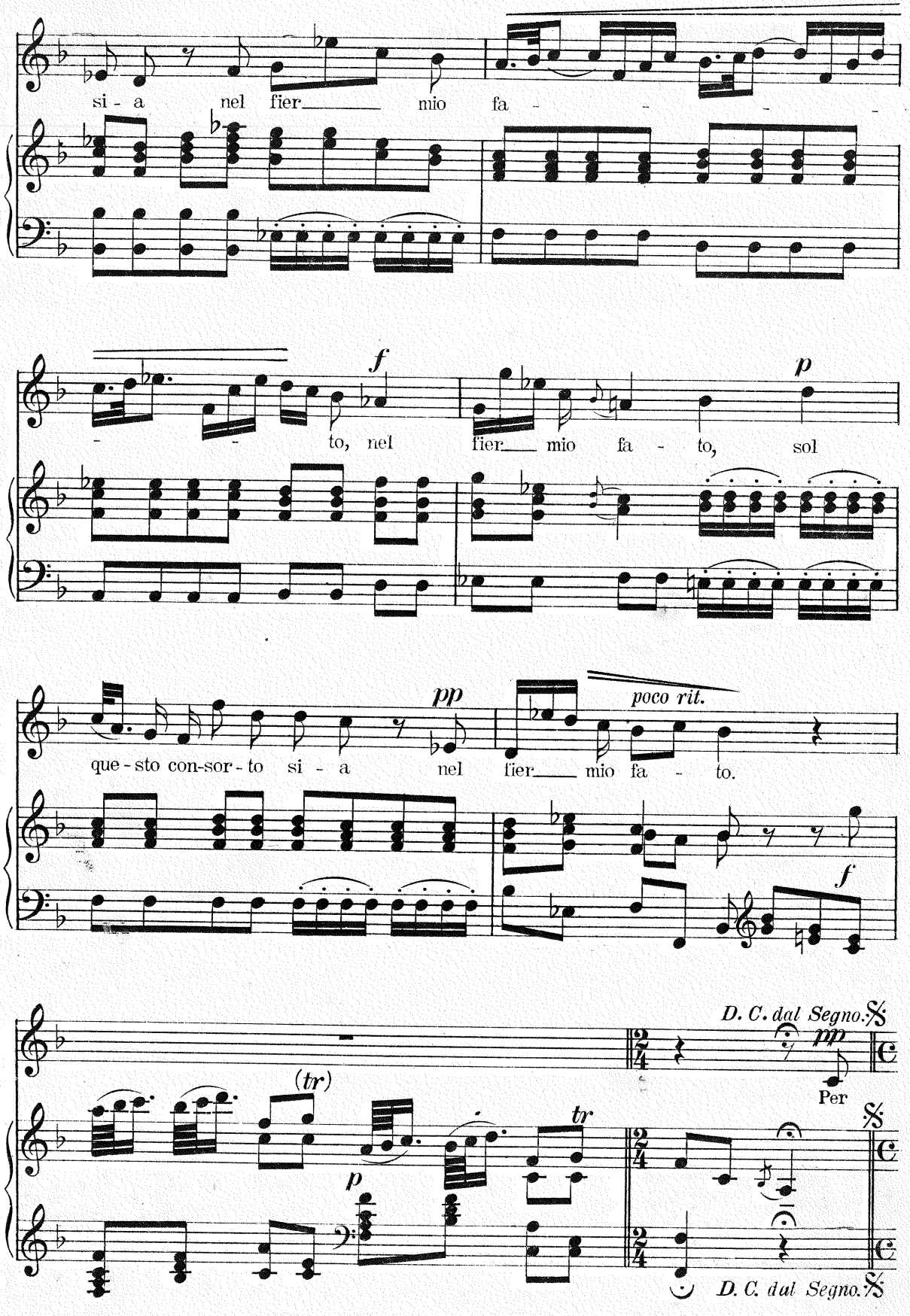
5.

Per questo dolce amplesso.

Arie des Arbace aus der Oper „Artaserse“ von Adolf Hasse.

Per questo dolce amplesso,
Per questo estremo addio
Serbarmi o Padre mio
L'idolo amato.
Sol questo all'ombra mia
Pace e conforto sia
Nel fier mio fato.

Pietro Metastasio.

Um dieser süßen Umarmung,
Um dieses letzten Lebewohles willen
Behüte mir, o Vater,
Das geliebte Idol.
Nur dies sei für meinen Schatten
Friede und Trost
In meinem herben Geschick.

ser-bar-mi-o Pa-dre mi-o l'i-do-lo a-ma-to,
Da capo
mf
p
ser-bar-mi-o Pa-dre mi-o l'i-do-lo a-ma-
p
f
to, l'i-do-lo a-ma-to.
f
f

p
Per que - sto dol - ce am-ples - so, per
tr
p
que - sto è - stre - mo ad-di - o ser-bar-mio Pa - dre mio, o Pa - dre
p
mi - o li - do - lo a - ma - - -
(p)
- - - - - - - - - -
f
tr

mf
to, l'i - do - lòà - ma - to.
p
Ser-bar-mí o Pa-dre mio, o Pa-dre
f
p
mf
tr
Beim da Capo
(f) poco rit.
pp
(tr)
a tempo
mi-o l'i - do - lòà - ma - to, l'i - do - lòà - ma - to.
(a tempo)
(pp)
(poco rit.)
f
(tr)
p
tr
Fine.
p
Sol que-stò all' om - bra mi - a pa - cé e con-sor - to
p
Fine.

si - a nel fier mio fa - - - -
f
- - to, nel
p
fier mio fa - to, sol
pp
que - sto con-sor - to si - a nel
poco rit.
fier mio fa - to.
f
D. C. dal Segno.
pp
Per
(tr)
p
tr
D. C. dal Segno.

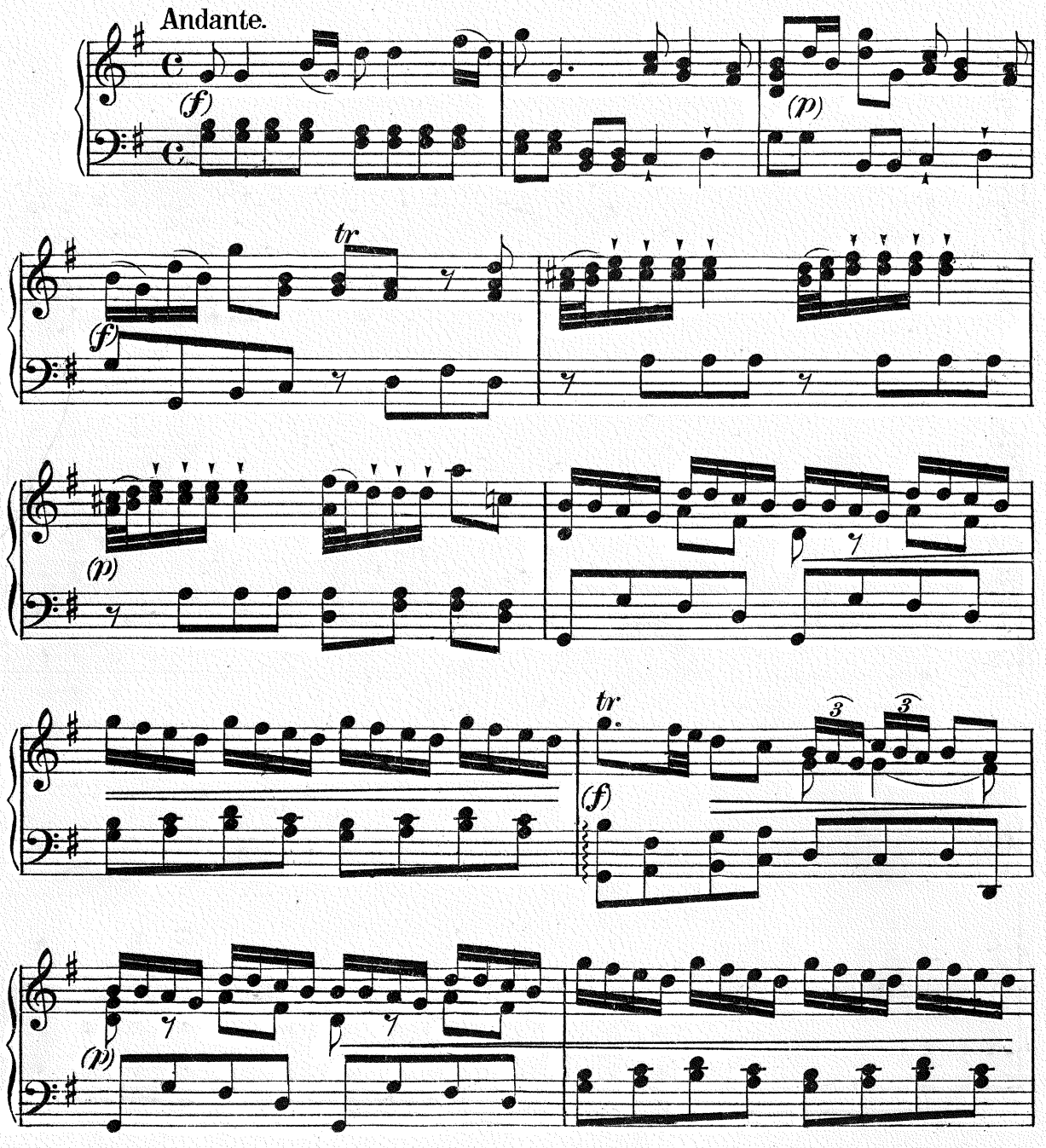
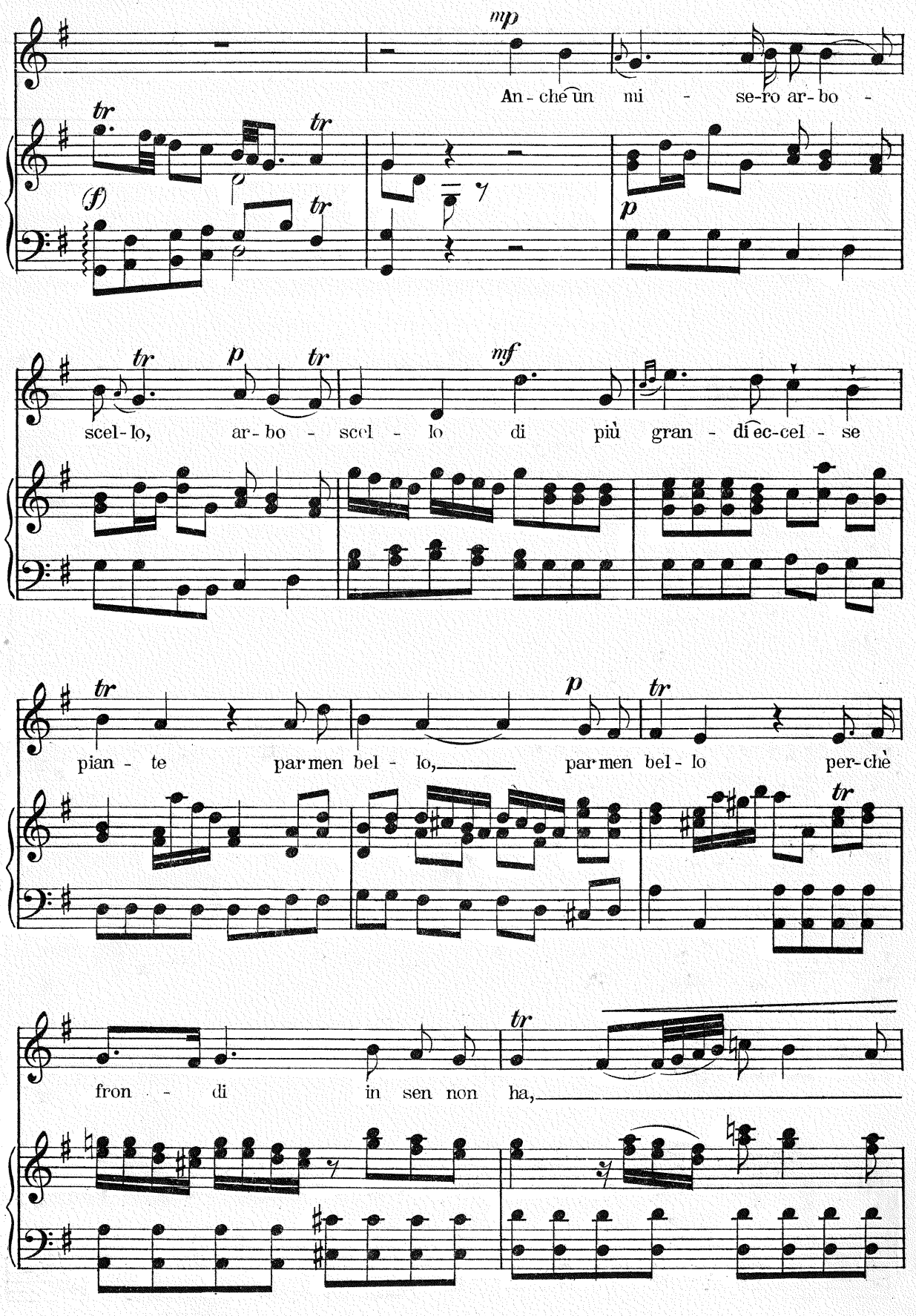
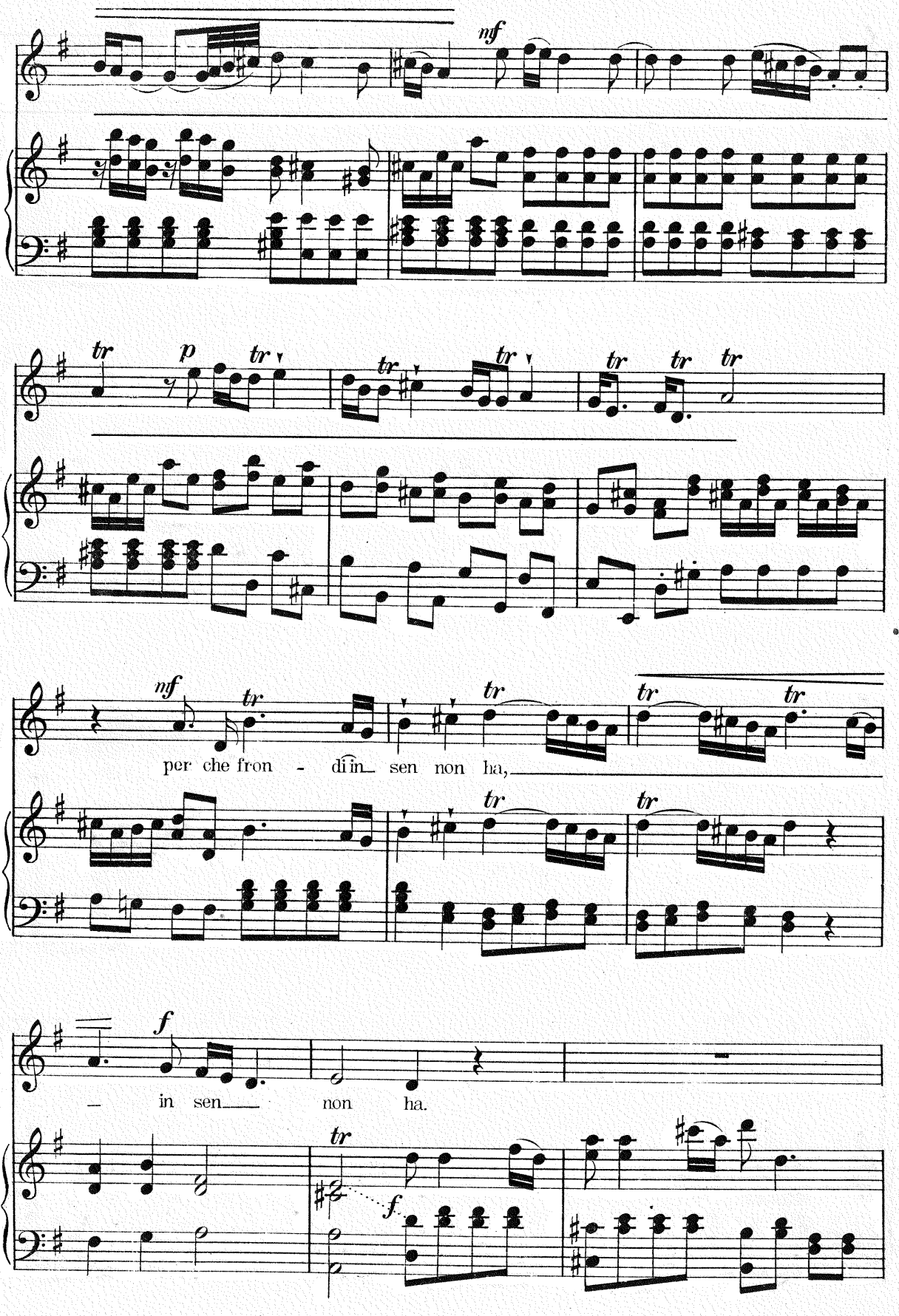
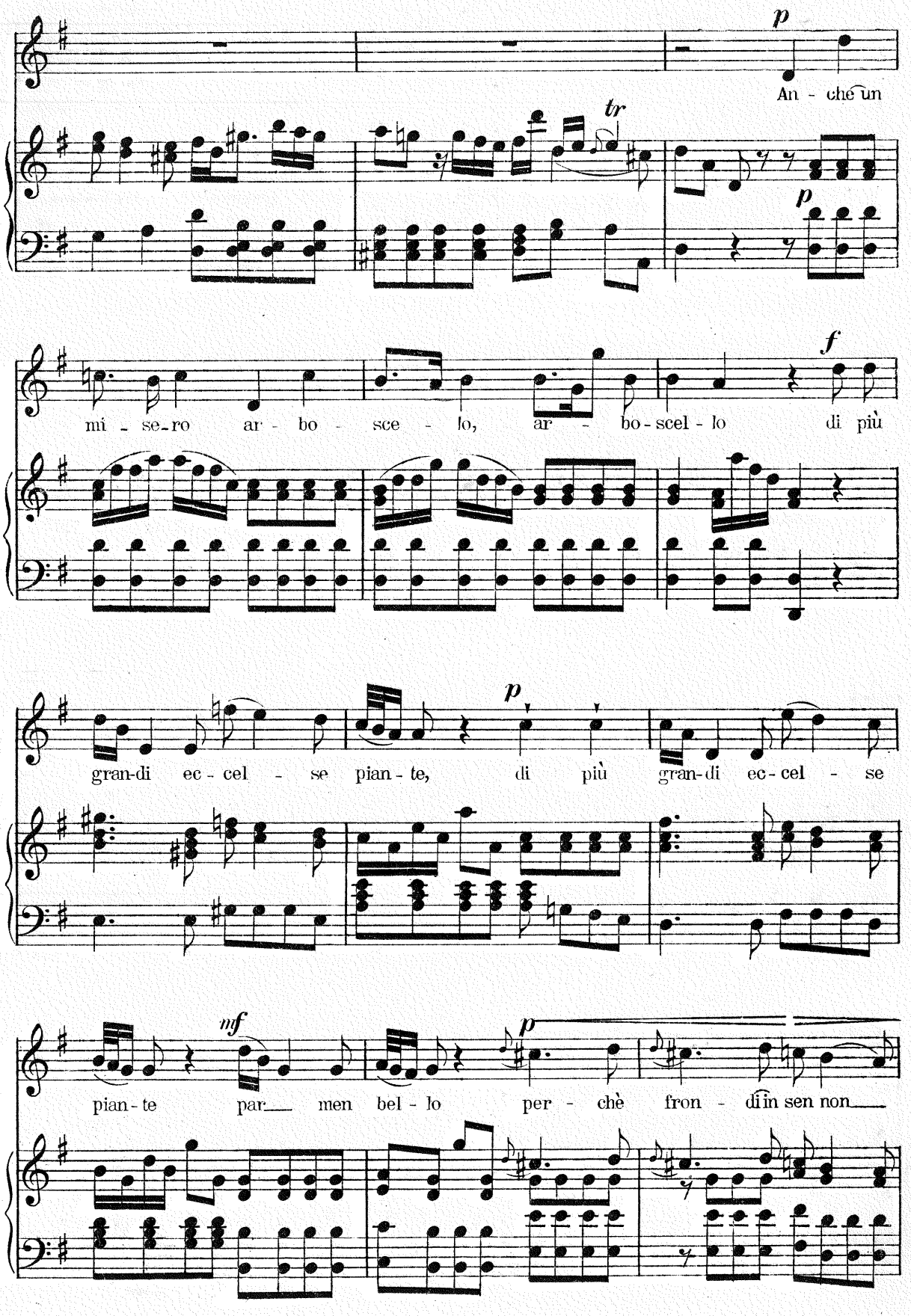
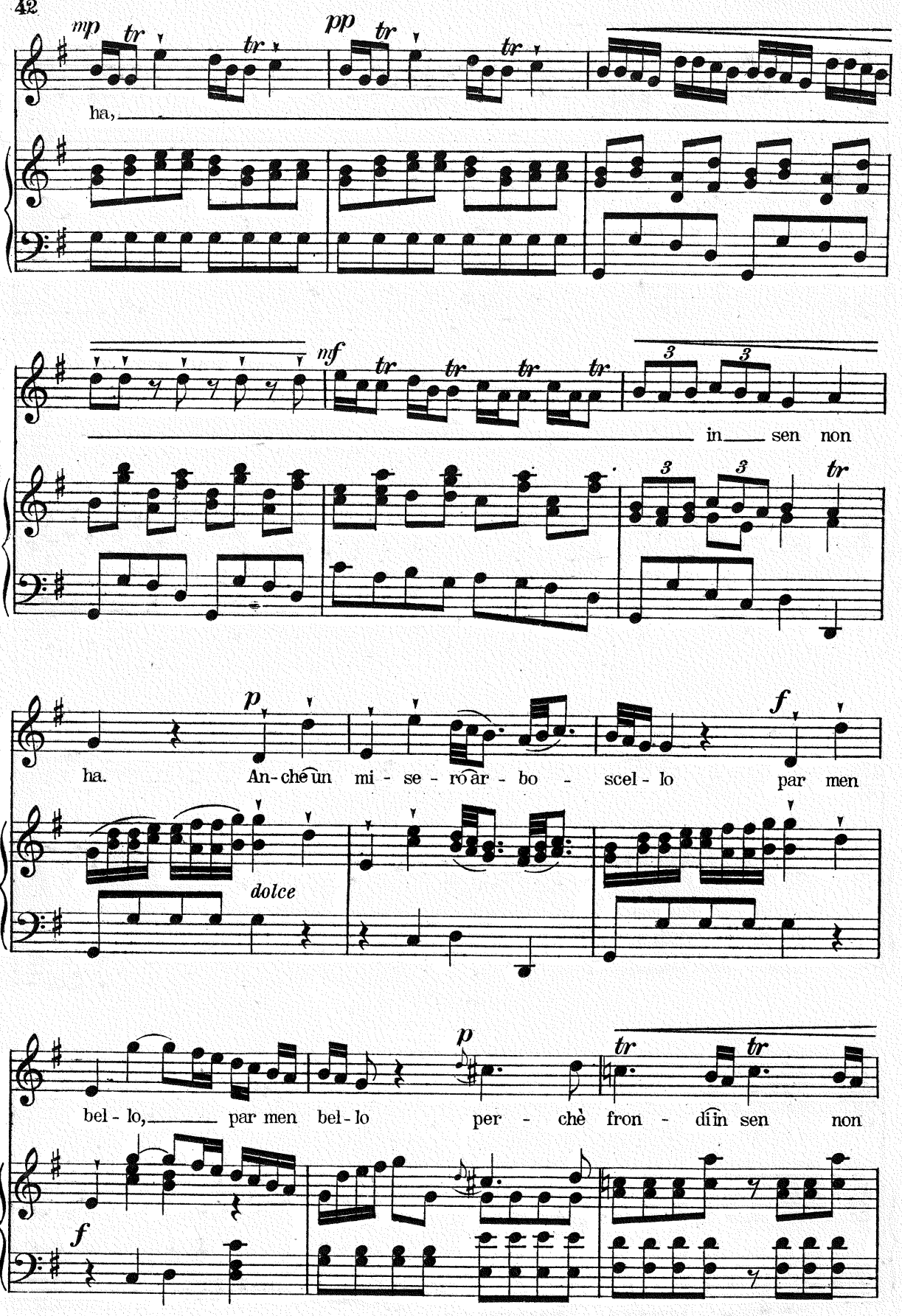
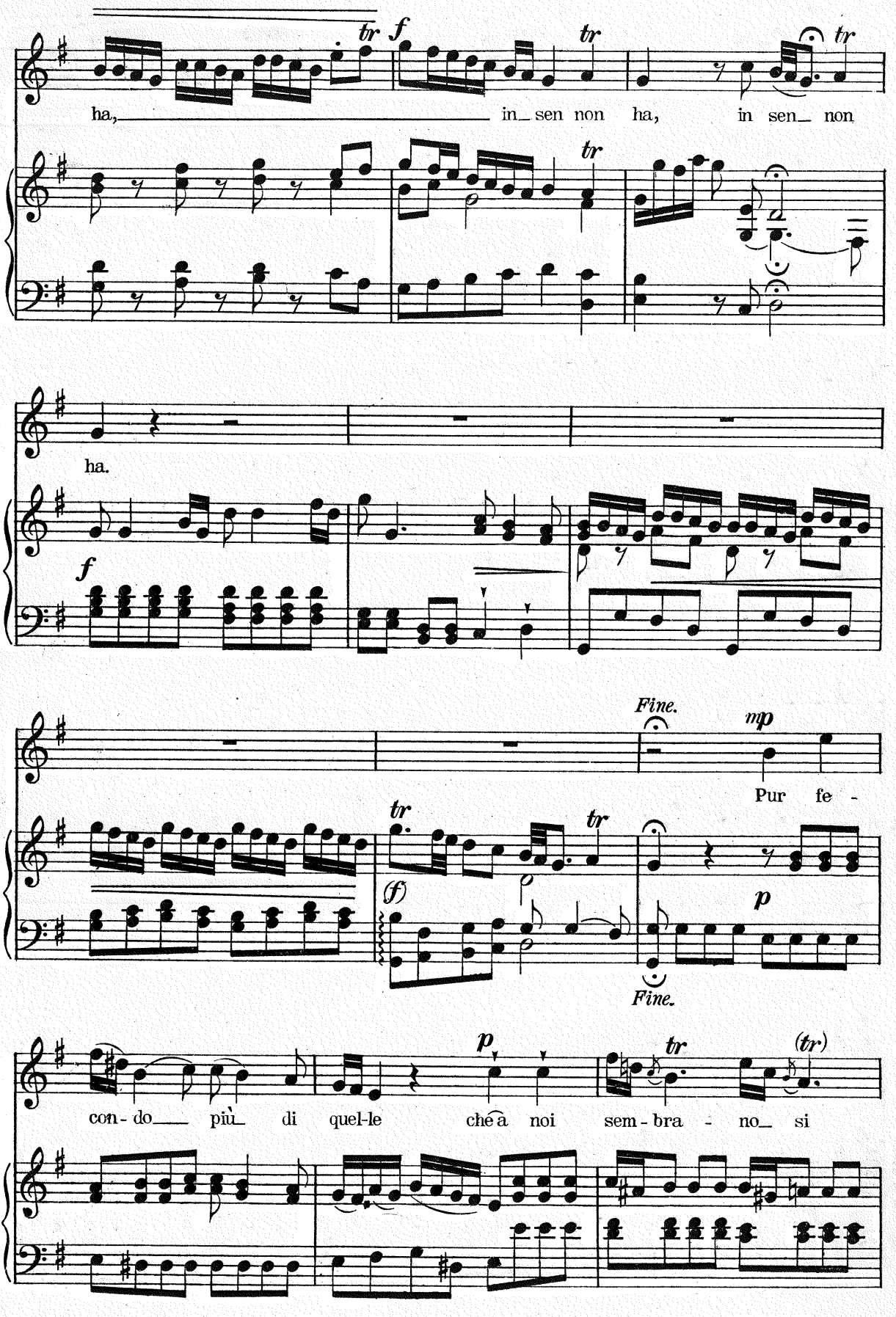
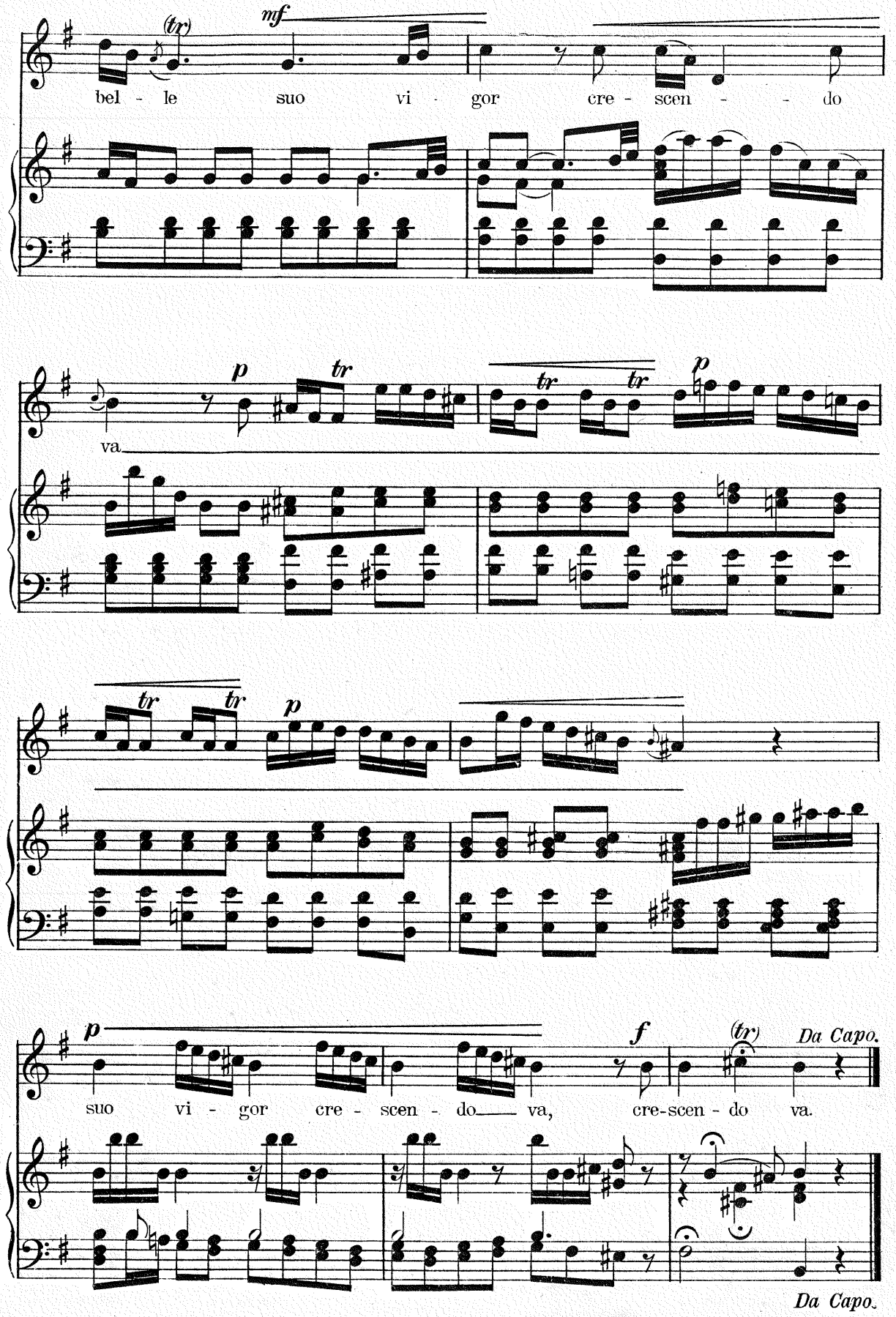
6.

Anche un misero arboscello.

Arie des Mirteo aus der Oper „Nitocri“ von Giuseppe Sellitti.

Anche un misero arboscello
Di più grandi eccelse piante
Par men bello perchè frondi
In sen non ha.
Pur fecondo più di quelle
Che a noi sembrano si belle
Suò vigor crescendo va.

Apostolo Zeno.

Auch ein ärmliches Bäumchen
Von sonst erhabeneren Pflanzen
Erscheint weniger schön, weil es kein Laub
In der Krone trägt.
Doch fruchtbarer als jene,
Die uns so schön scheinen,
Erweist sich seine Kraft im Wachsen.

mp
An - che un mi - se-ro ar - bo -
(f)
p
scel - lo, ar - bo - scel - lo di più gran - di ec-cel - se
mf
pian - te par men bel - lo, par men bel - lo per-chè
fron - di in sen non ha,

nf
tr
p
tr
tr
tr
tr
tr
nf
tr
per che fron - di in sen non ha,
tr
tr
tr
tr
f
in sen non ha.
tr
f

p
An - ché un
tr
p
mi - se - ro ar - bo - sce - lo, ar - bo - scel - lo
f
di più
gran - di ec - cel - se pian - te,
p
di più gran - di ec - cel - se
mf
pian - te par__ men bel - lo
p
per - chè fron - di in sen non__

mp
pp
ha,
nf
in sen non
p
f
ha. An-ché un mi - se - ró ar - bo - scel - lo par men
dolce
p
bel - lo, par men bel - lo per - chè fron - dì in sen non
f

ha, in sen non ha, in sen non
ha.
Fine.
Pur fe -
con - do più di quel-le che a noi sem - bra - no si
Fine.

(tr)
mf
bel - le suo vi - gor cre - scen - - do
p
tr
va
tr
tr
p
tr
tr
p
p
suo vi - gor cre - scen - do va,
f
(tr)
Da Capo.
cre-scen - do va.
Da Capo.

7.

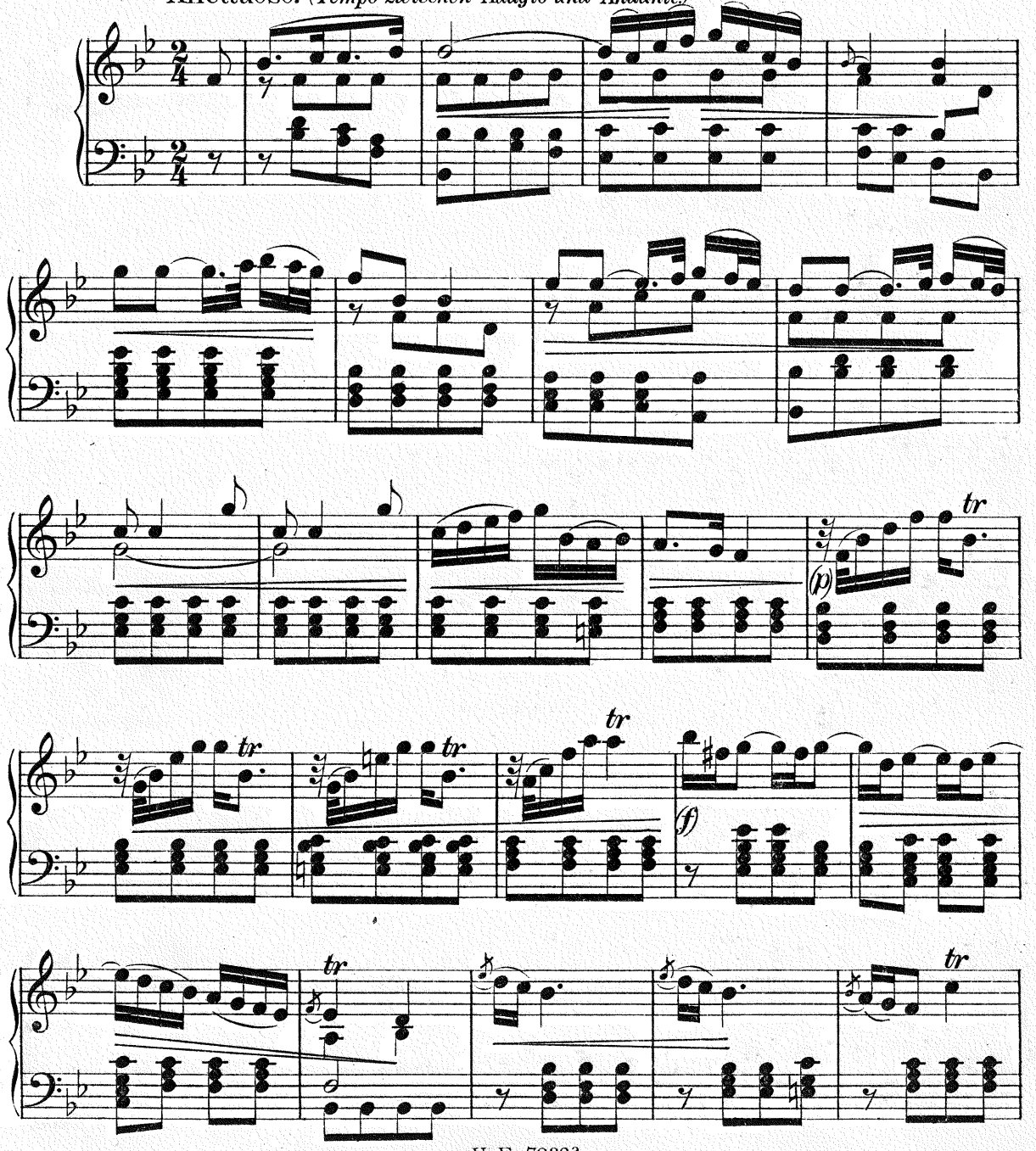
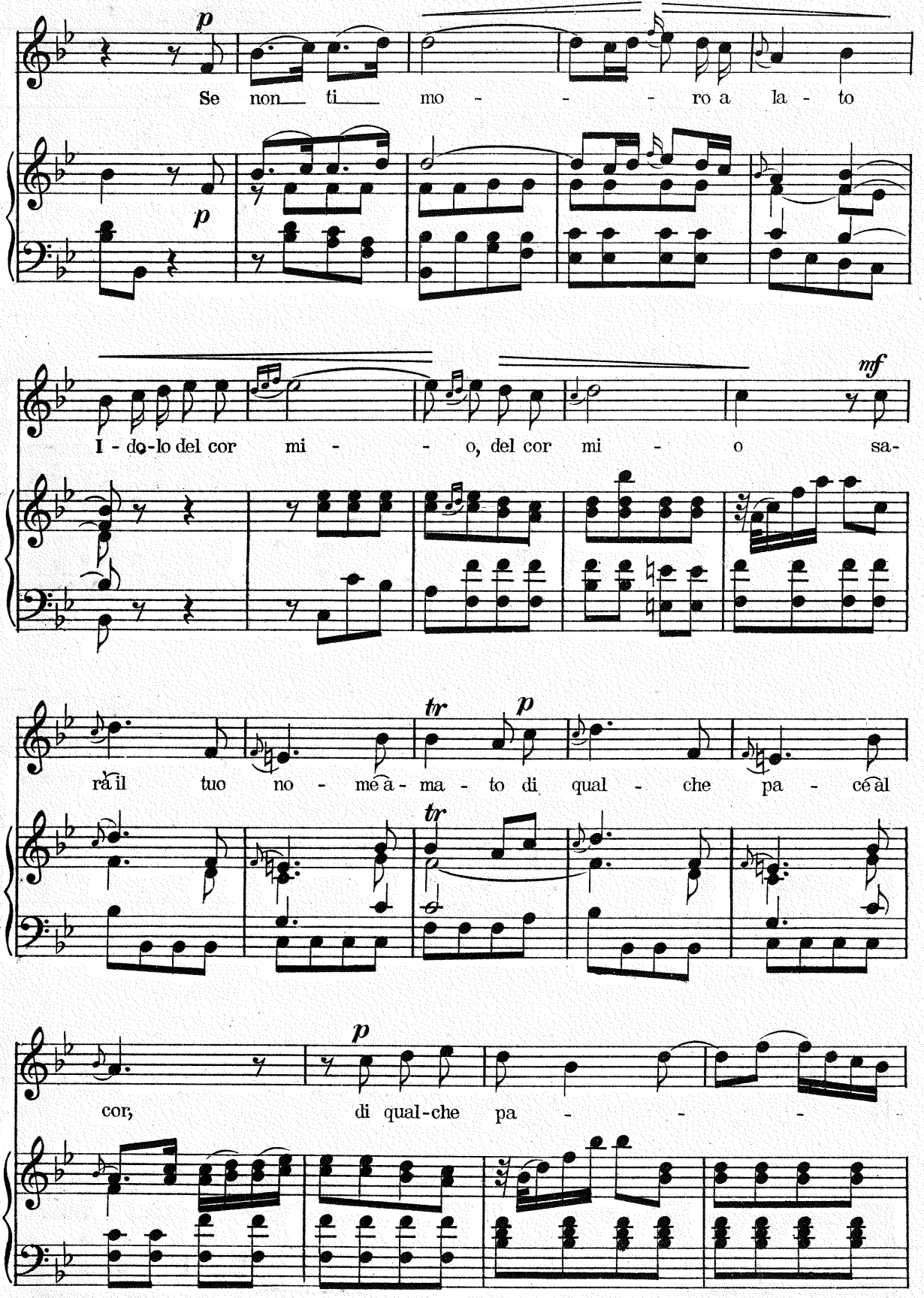
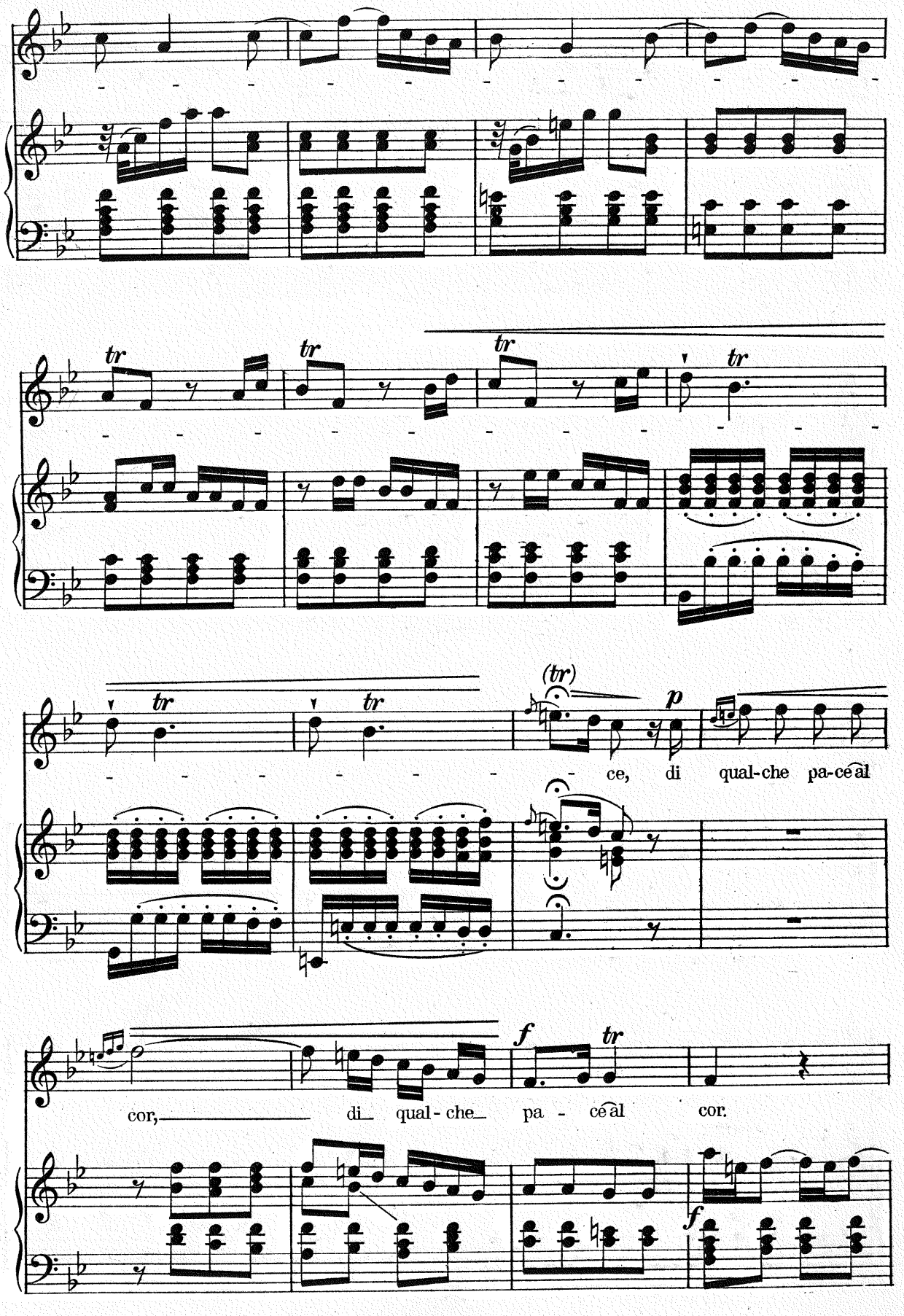
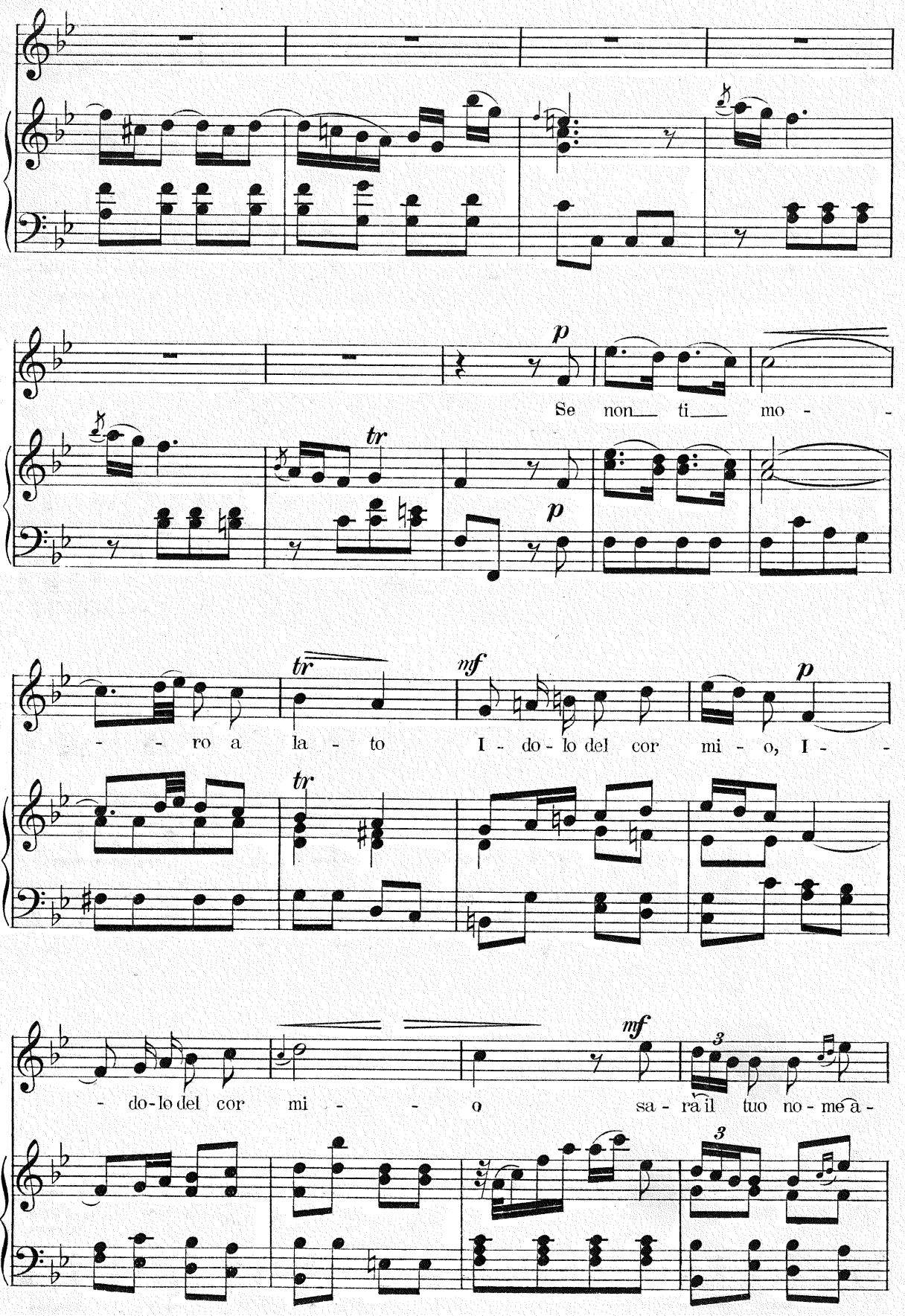
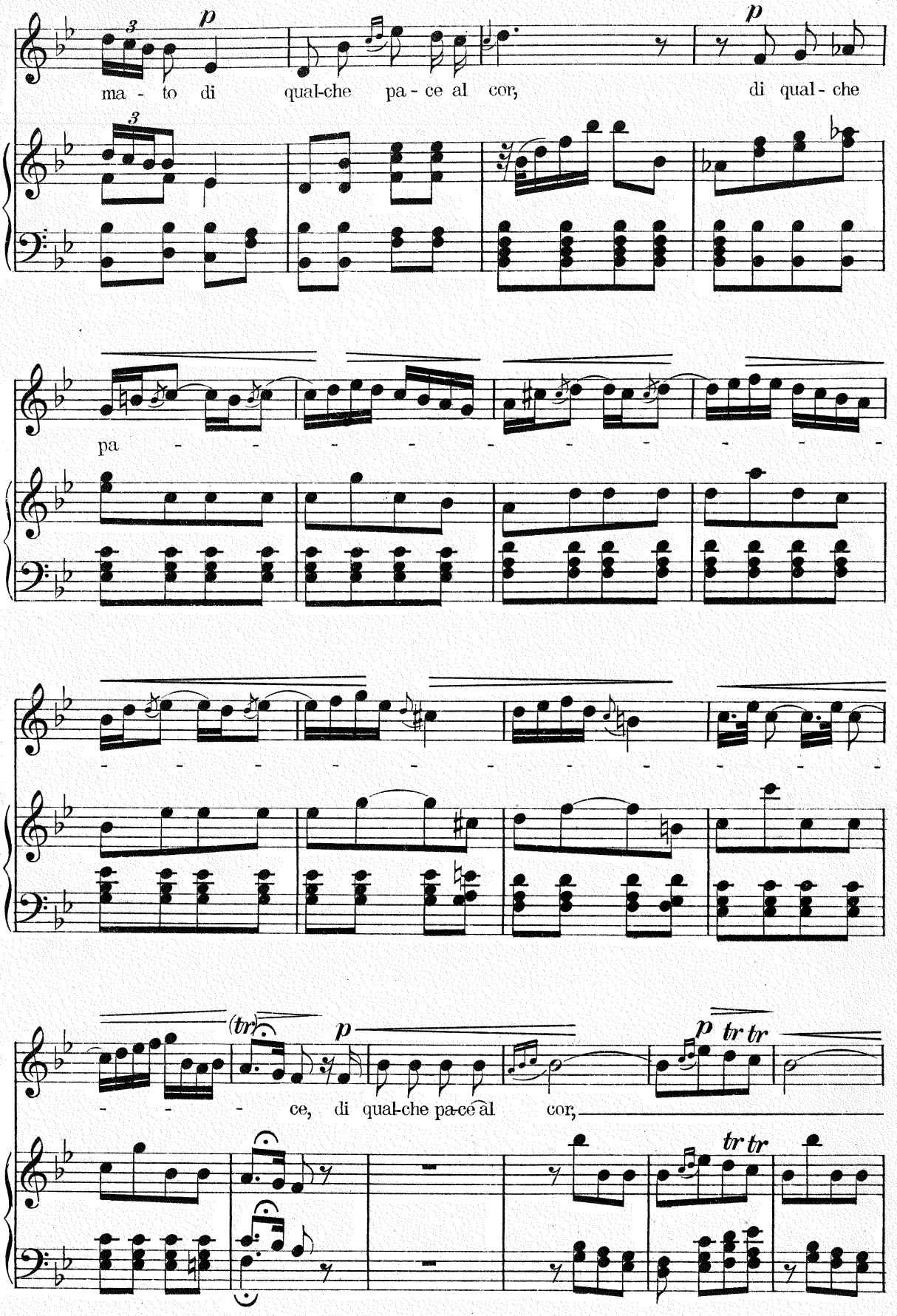
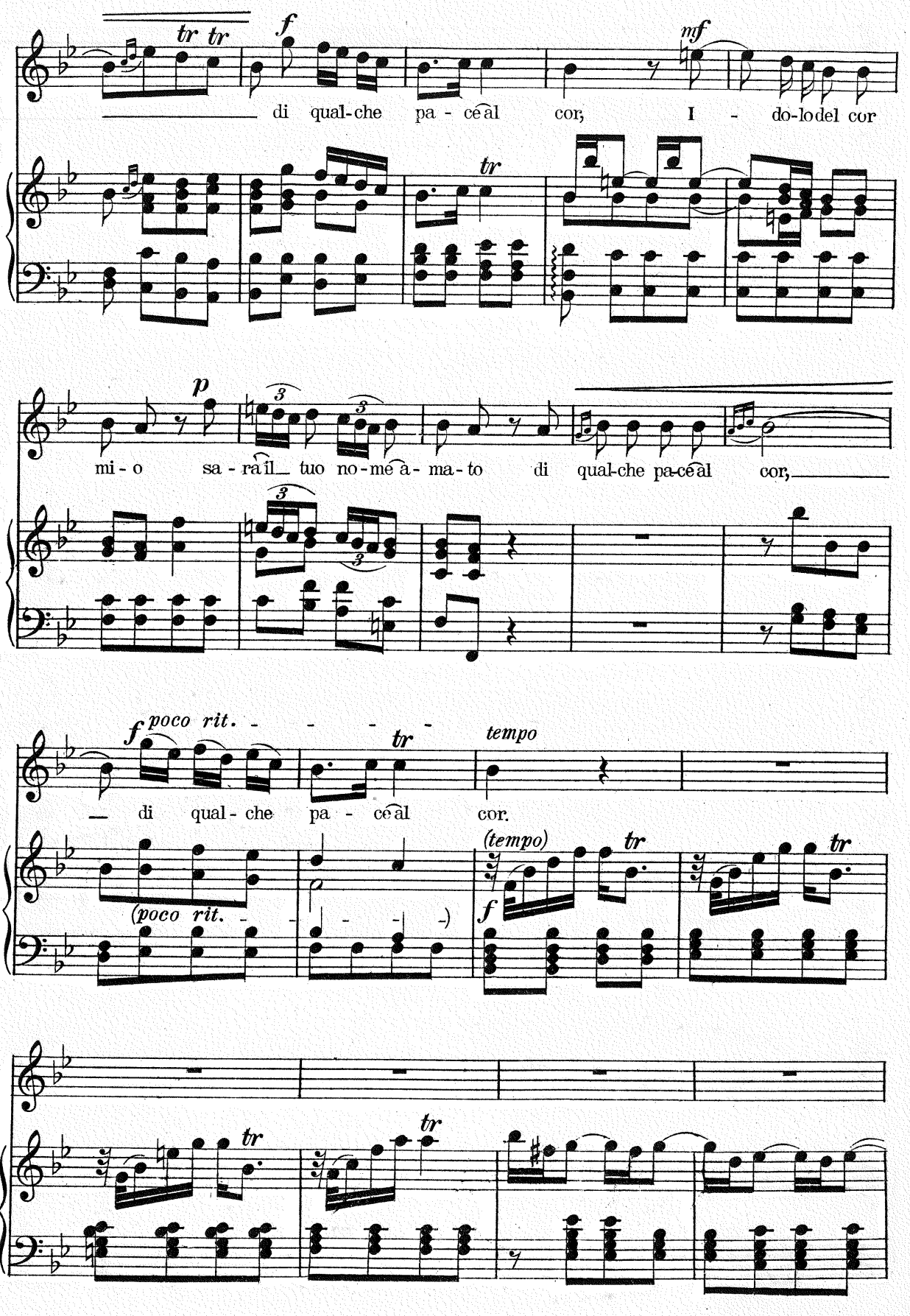
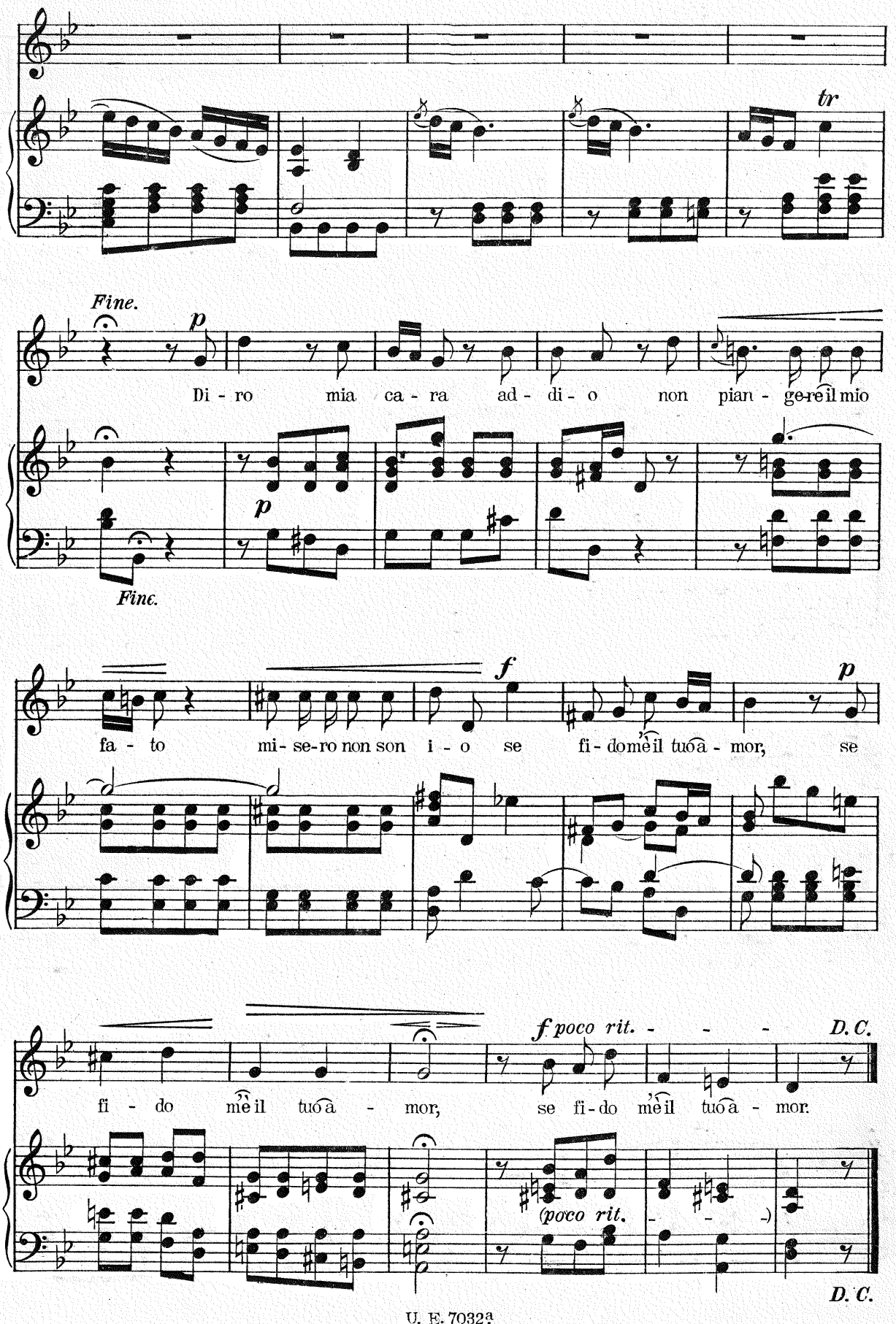
Se non ti moro a lato.

Arie des Farnaspe aus der Oper „Adriano in Siria“ von Geminiano Giacomelli.

Se non ti moro a lato
Idolo del cor mio
Sarà il tuo nome amato
Di qualche pace al cor.
Dirò mia cara addio
Non piangere il mio fato
Misero non son io
Se fido m'è il tuo amor.

Pietro Metastasio.

Wenn ich nicht sterbe an deiner Seite,
Geliebter Abgott meiner Seele,
So wird dein teurer Name
Frieden spenden dem Herzen.
Ich werde dir, meine Geliebte, Lebewohl sagen,
Doch beweine nicht mein Geschick;
Unglücklich bin ich nicht,
So lang deine Liebe mir treu ist.

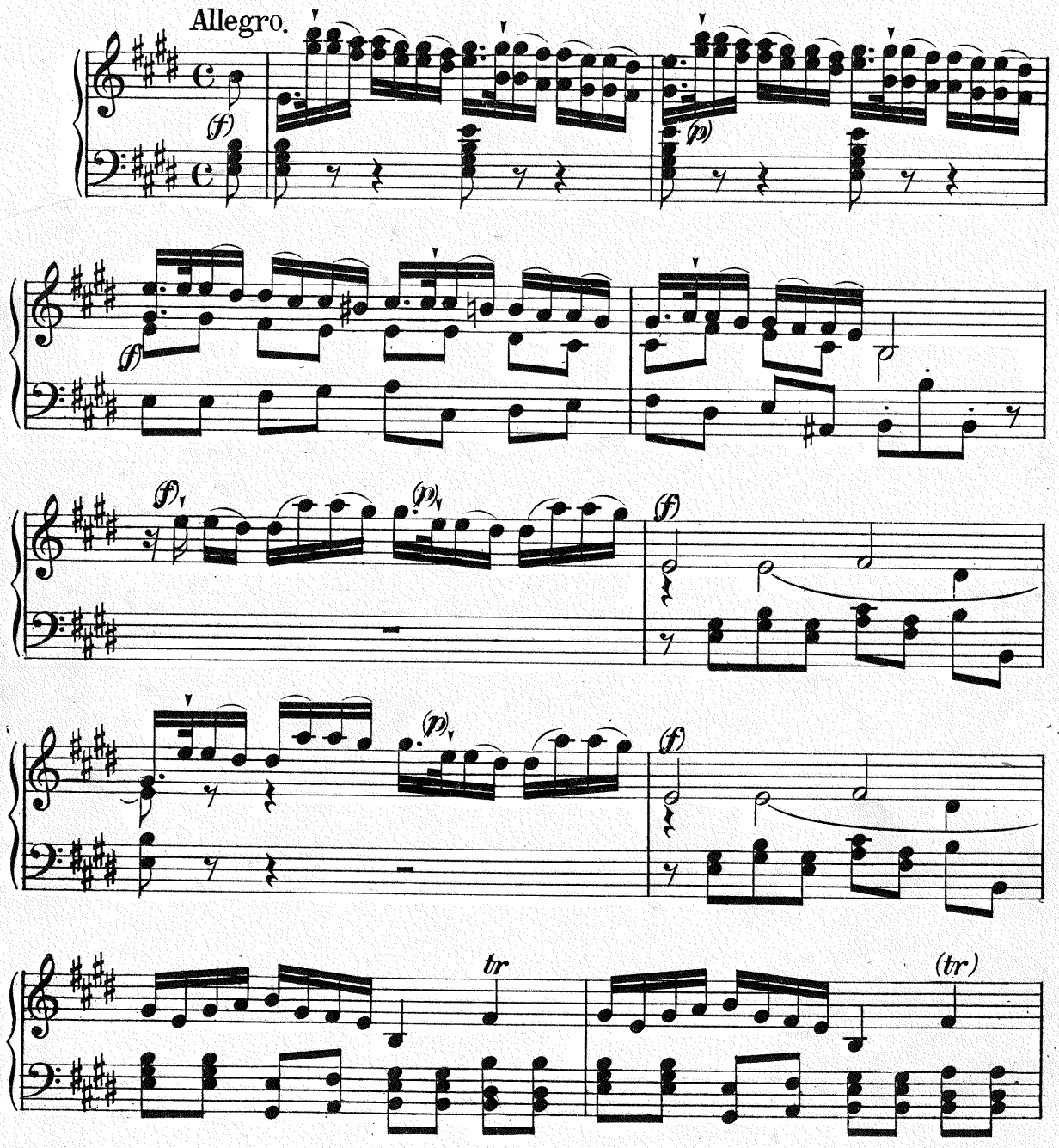
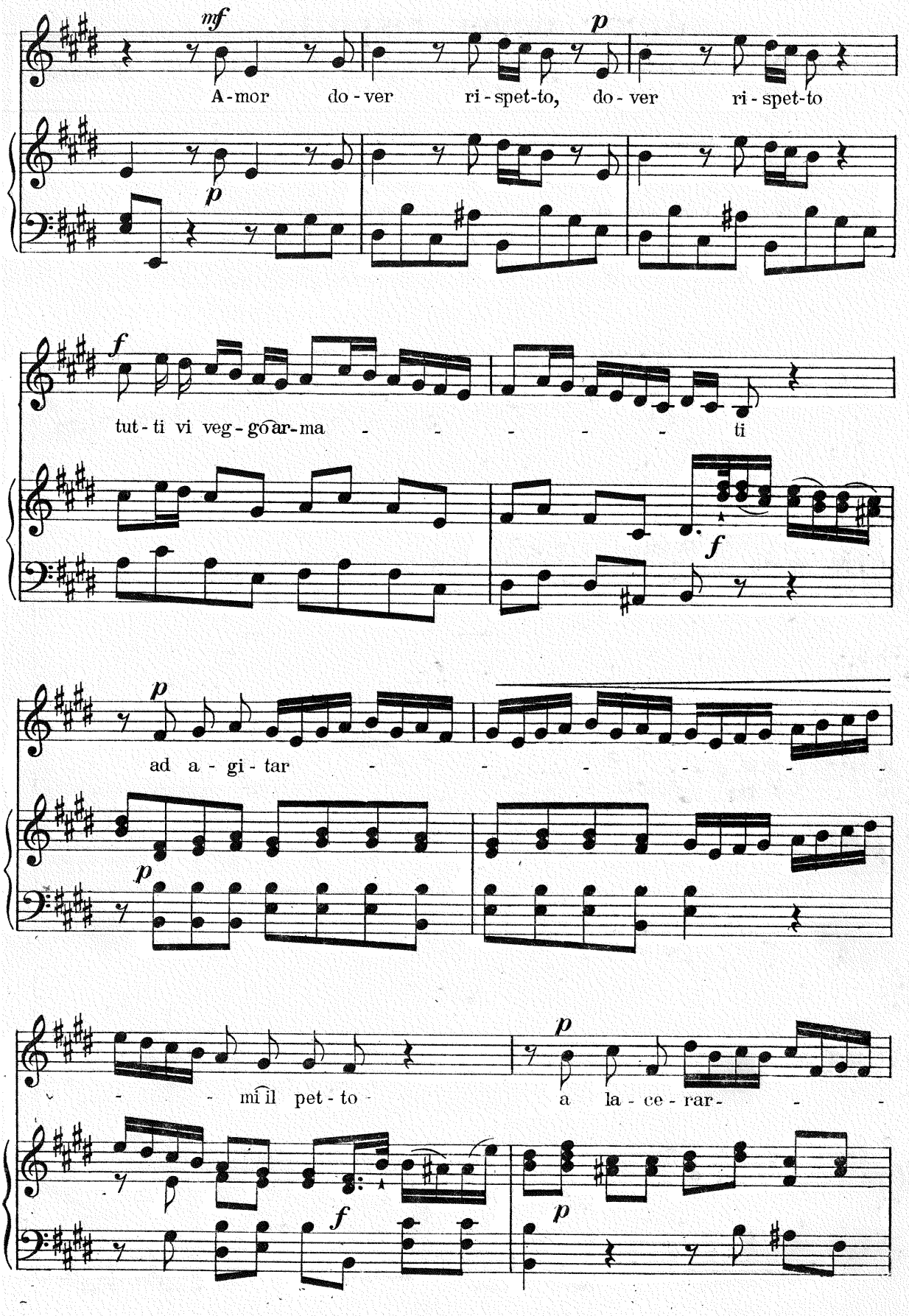
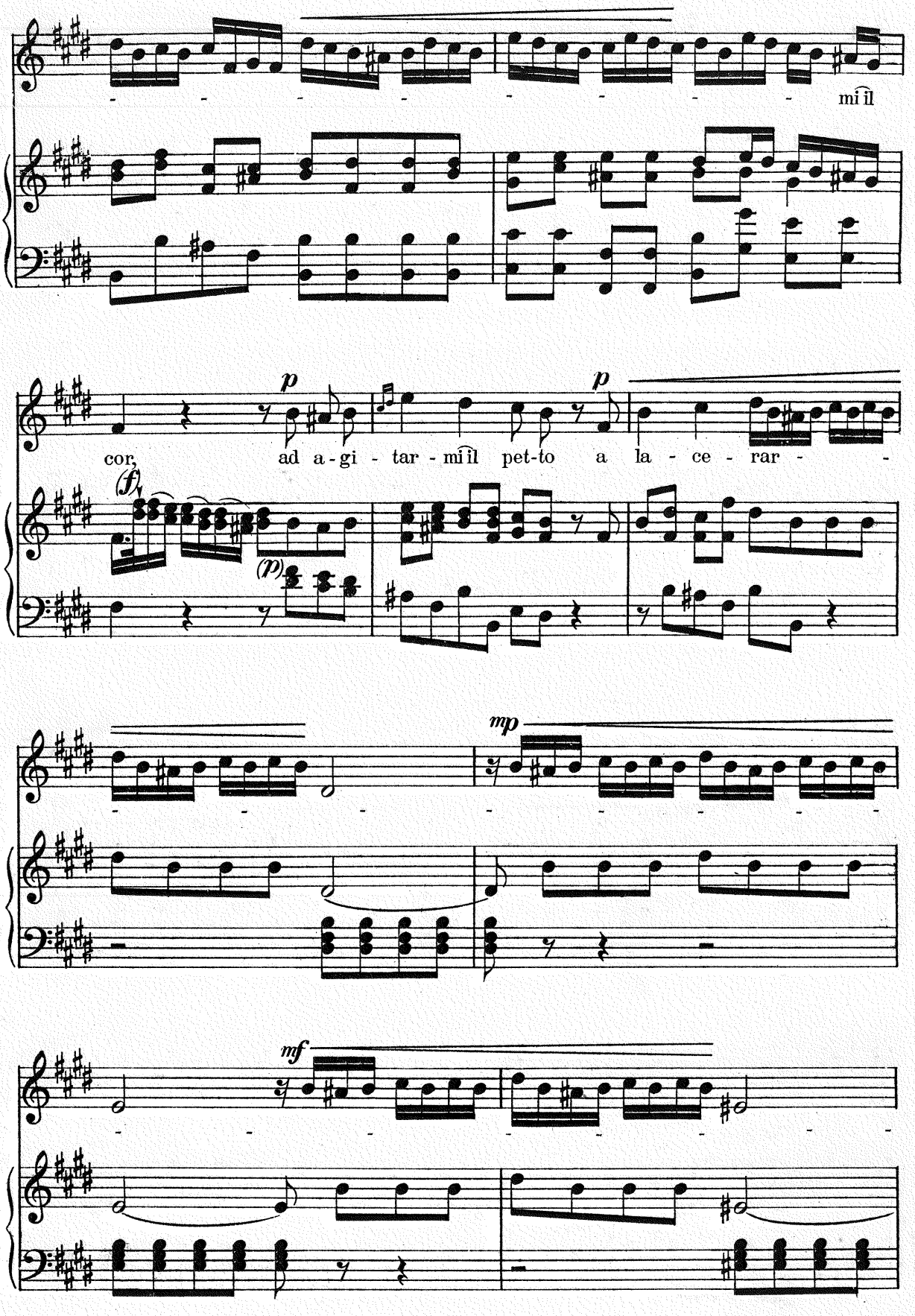
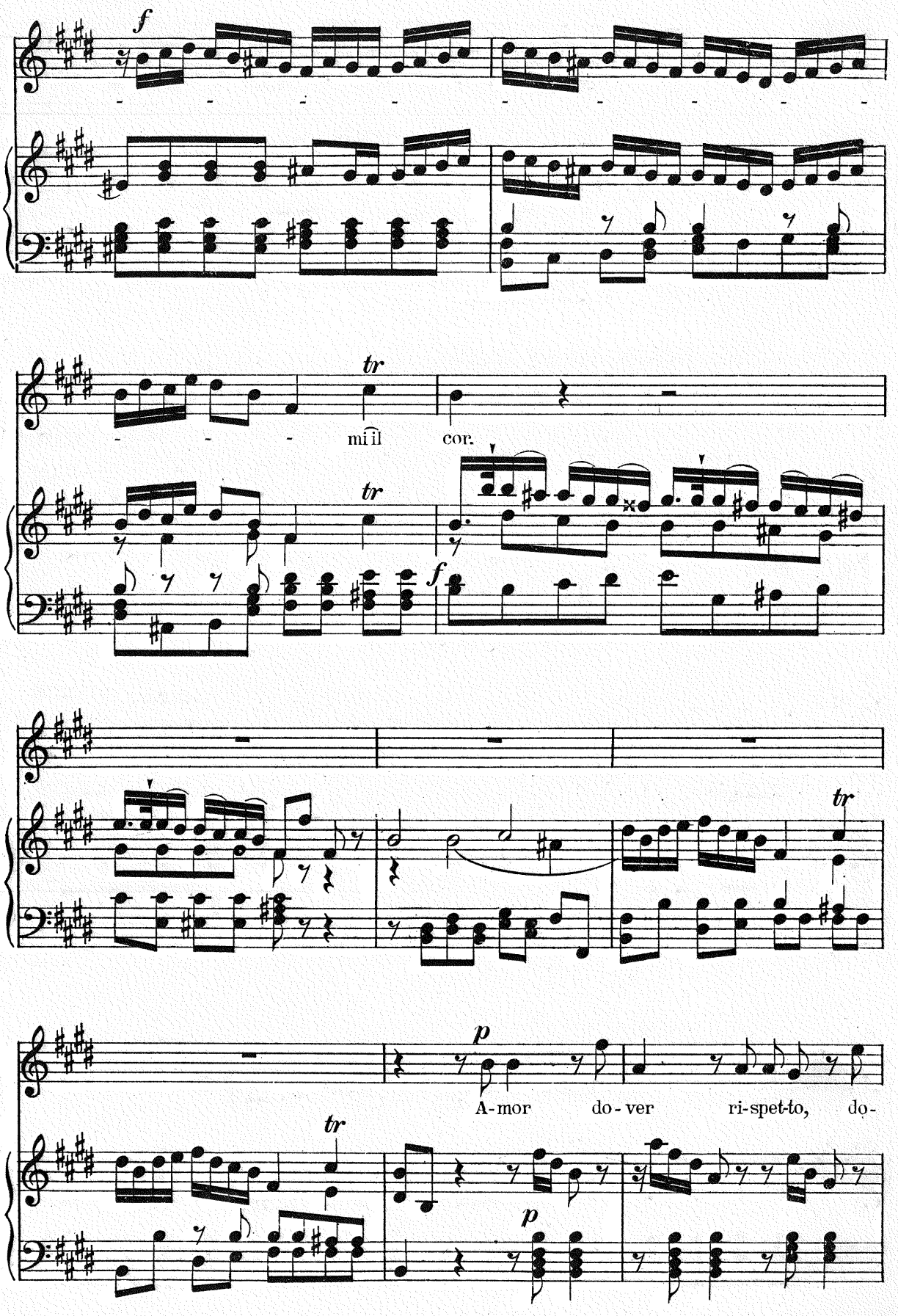
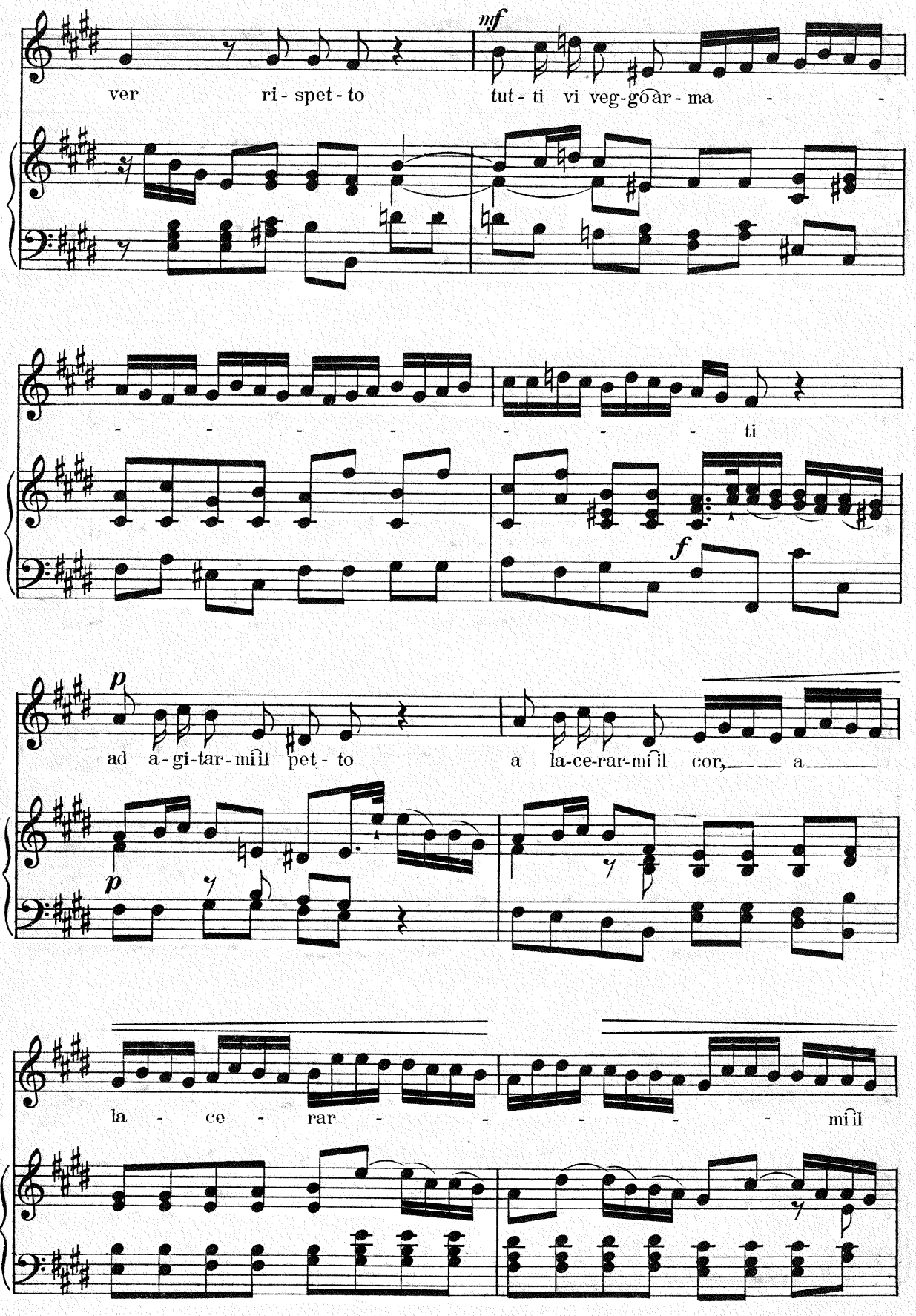
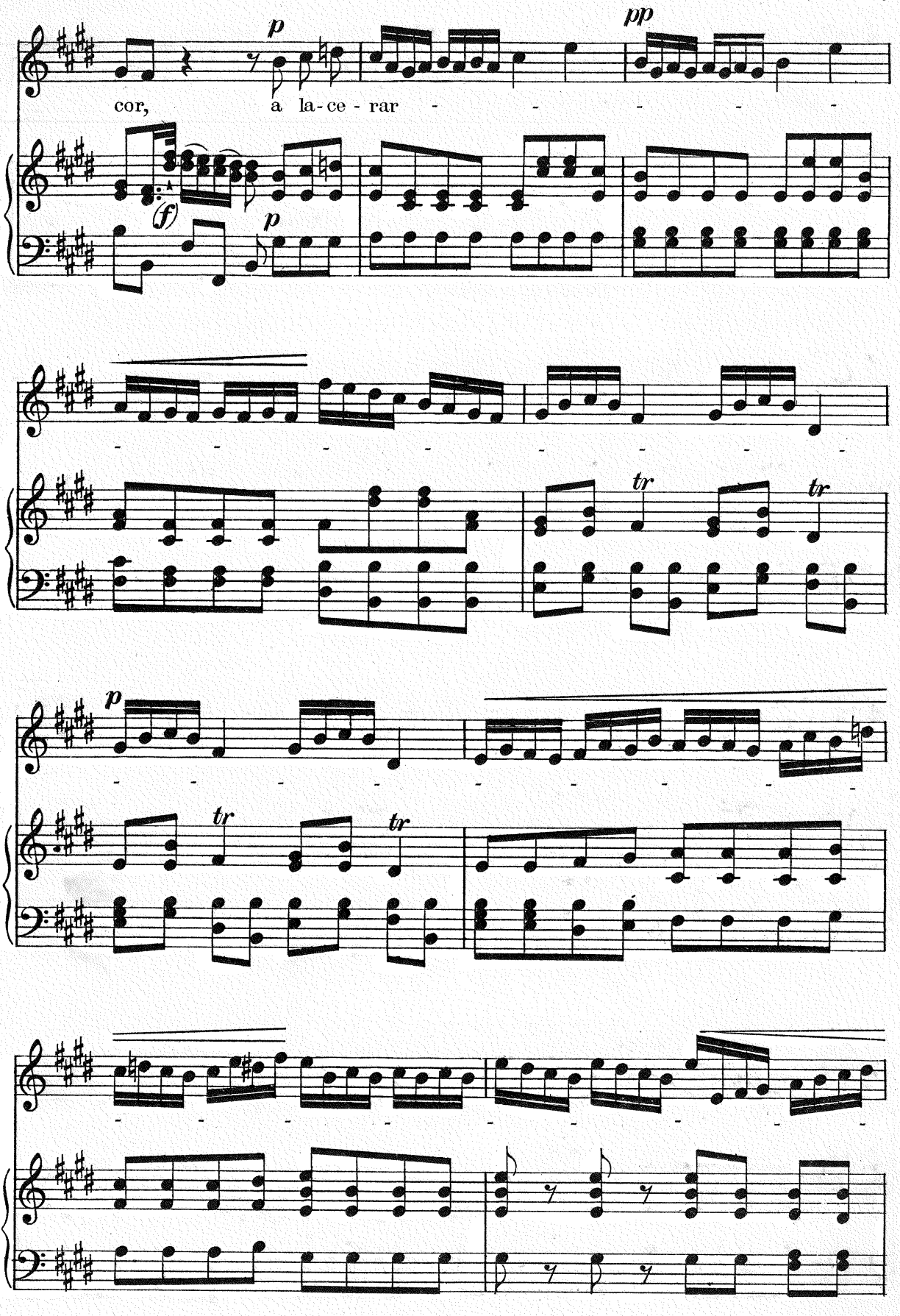
Affettuoso. *(Tempo zwischen Adagio und Andante)*

p
Se non ti mo - - - ro a la - to
p
mf
I - do-lo del cor mi - - o, del cor mi - o sa-
tr
p
rà il tuo no - mé a - ma - to di qual - che pa - cé al
tr
p
cor, di qual-che pa - - -

tr
tr
tr
tr
tr
tr
(tr)
p
ce, di qual-che pa-ce al
f
tr
cor, di qual-che pa - ce al cor.
f

p
Se non ti mo -
tr
p
tr
mf
p
- - ro a la - to I - do - lo del cor mi - o, I -
tr
mf
3
- do - lo del cor mi - - o sa - rà il tuo no - me à -
3

ma - to di qual-che pa - ce al cor,
di qual - che
pa - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - -
(tr)
- - - ce, di qual-che pace al cor,
tr tr
tr tr

tr tr
f
di qual-che pa - cé al cor;
mf
I - do-lo del cor
tr
p
mi - o sa - rà il tuo no-me à - ma - to di qual-che pa-cé al cor,
f poco rit. - - - - tr
tempo
di qual - che pa - cé al cor.
(poco rit. - - - - -)
(tempo)
f
tr
tr
tr
tr

tr
Fine.
p
Di - ro mia ca - ra ad - di - o non pian - ge-rè il mio
p
Finc.
f
p
fa - to mi - se-ro non son i - o se fi - do mè il tuò a - mor, se
f poco rit. - - - D.C.
fi - do mè il tuò a - mor, se fi - do mè il tuò a - mor.
(poco rit. - - -)
D.C.

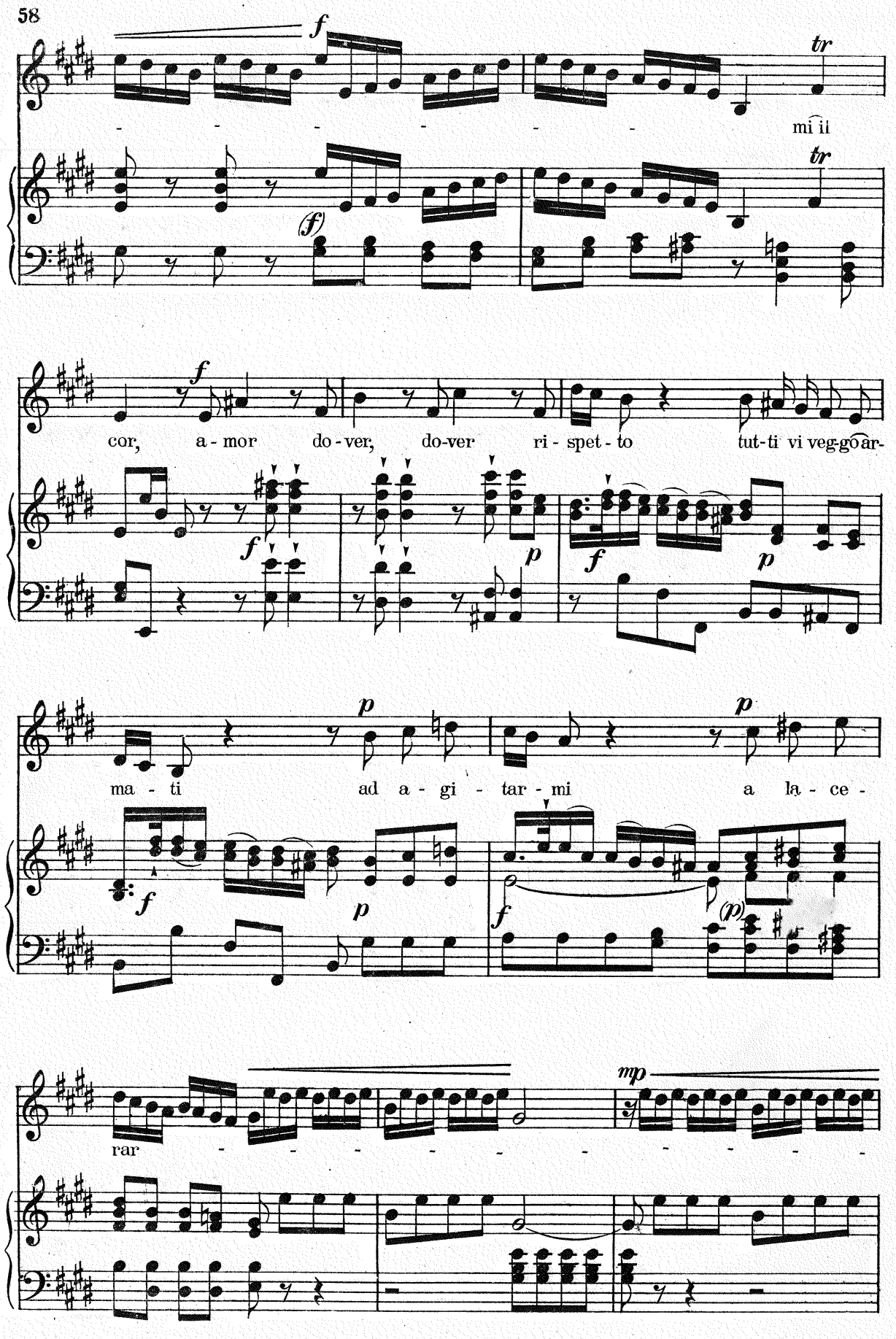
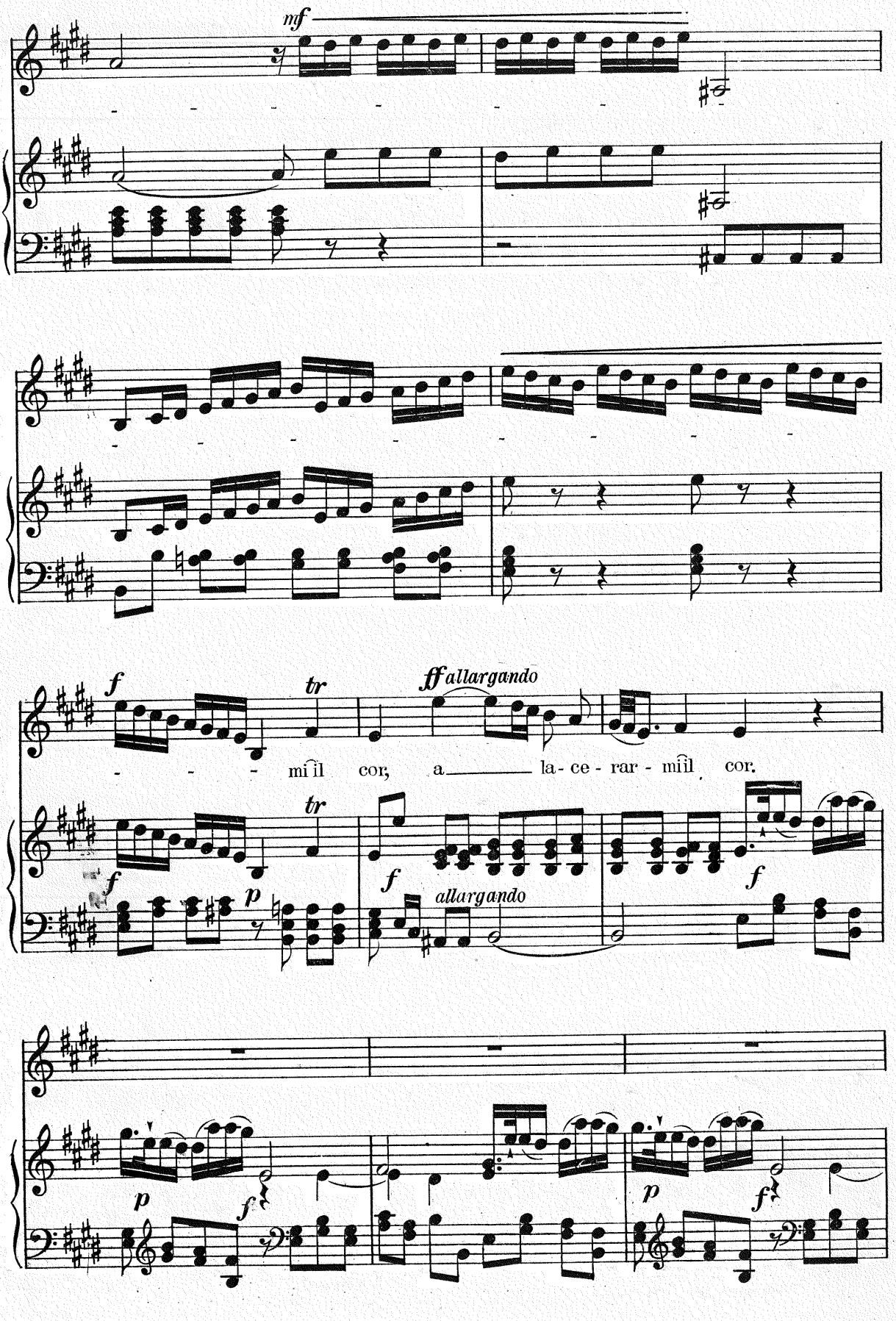
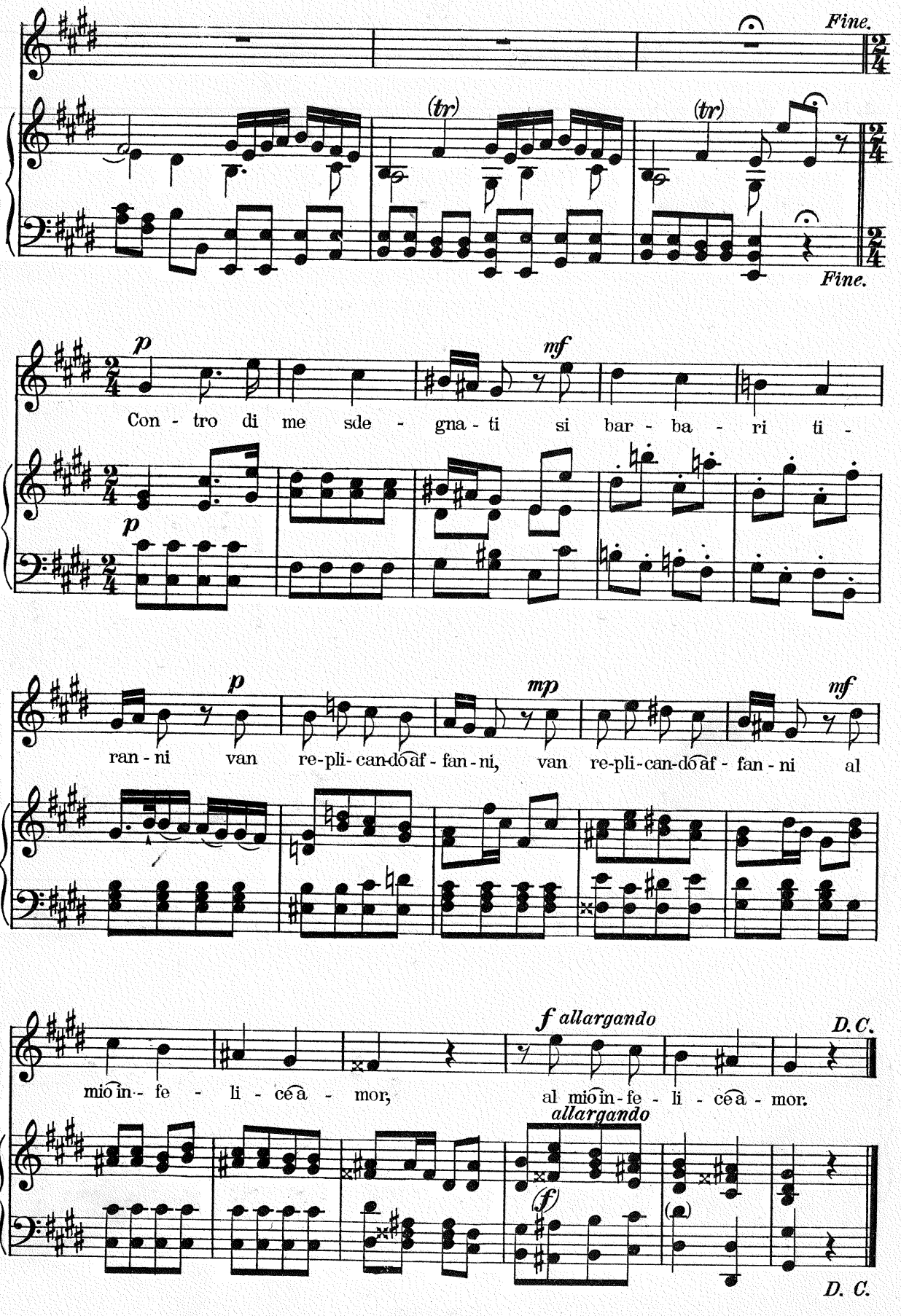
8.

Amor dover rispetto.

Arie des Farnaspe aus der Oper „Adriano in Siria“ von Geminiano Giacomelli.

Amor dover rispetto
Tutti vi veggo armati
Ad agitarmi il petto
A lacerarmi il cor.
Contro di me sdegnati
Si barbari tiranni
Van replicando affanni
Al mio infelice amor.

Liebe fordert Rücksicht,
Doch Euch alle gewahre ich gewappnet,
Die Brust mir zu erregen,
Das Herz mir zu verwunden.
Gegen mich unwillig
Mühen sich grausame Tyrannen,
Den Kummer zu vermehren
Meiner unglücklichen Liebe.

mf
p
A-mor do-ver ri-spet-to, do-ver ri-spet-to
p
f
tut-ti vi veg-gò ar-ma - - - - - ti
f
p
ad a-gi-tar - - - - - -
p
- - - mí il pet-to
p
a la-ce-rar- - -
f
p

mi il
p
p
cor,
ad a - gi - tar - mi il pet-to a la - ce - rar -
(f)
(p)
mp
mf

f
tr
mi il cor.
tr
f
tr
p
A-mor do-ver ri-spet-to, do-
tr
p

mf
ver ri - spet - to tut - ti vi veg-gò ar - ma - -
- - - - - - - ti
f
p
ad a - gi-tar - mî il pet - to a la-ce-rar-mî il cor, a
p
la - ce - rar - - - - mî il

p
pp
cor, a la-ce-rar - - - - -
(f)
p
tr
tr
p
tr
tr


f
tr
mi il
(f)
tr
f
cor, a - mor do - ver, do-ver ri - spet - to tut-ti vi veg-gò ar-
f
p
f
p
p
p
ma - ti ad a - gi - tar - mi a la - ce -
f
p
f
(p)
mp
rar - - - - - - - - - -

mf
f
tr
ff allargando
mi il cor, a la - ce - rar - mi il cor.
f
p
f
allargando
f
p
f
p
f

Fine.
(tr)
(tr)
Fine.
p
mf
Con - tro di me sde - gna - ti si bar - ba - ri ti -
p
p
mp
mf
ran - ni van re-pli-can-dò af - fan - ni, van re-pli-can-dò af - fan - ni al
f allargando
D.C.
mio in - fe - li - ce a - mor, al mio in - fe - li - ce a - mor.
allargando
(f)
D. C.

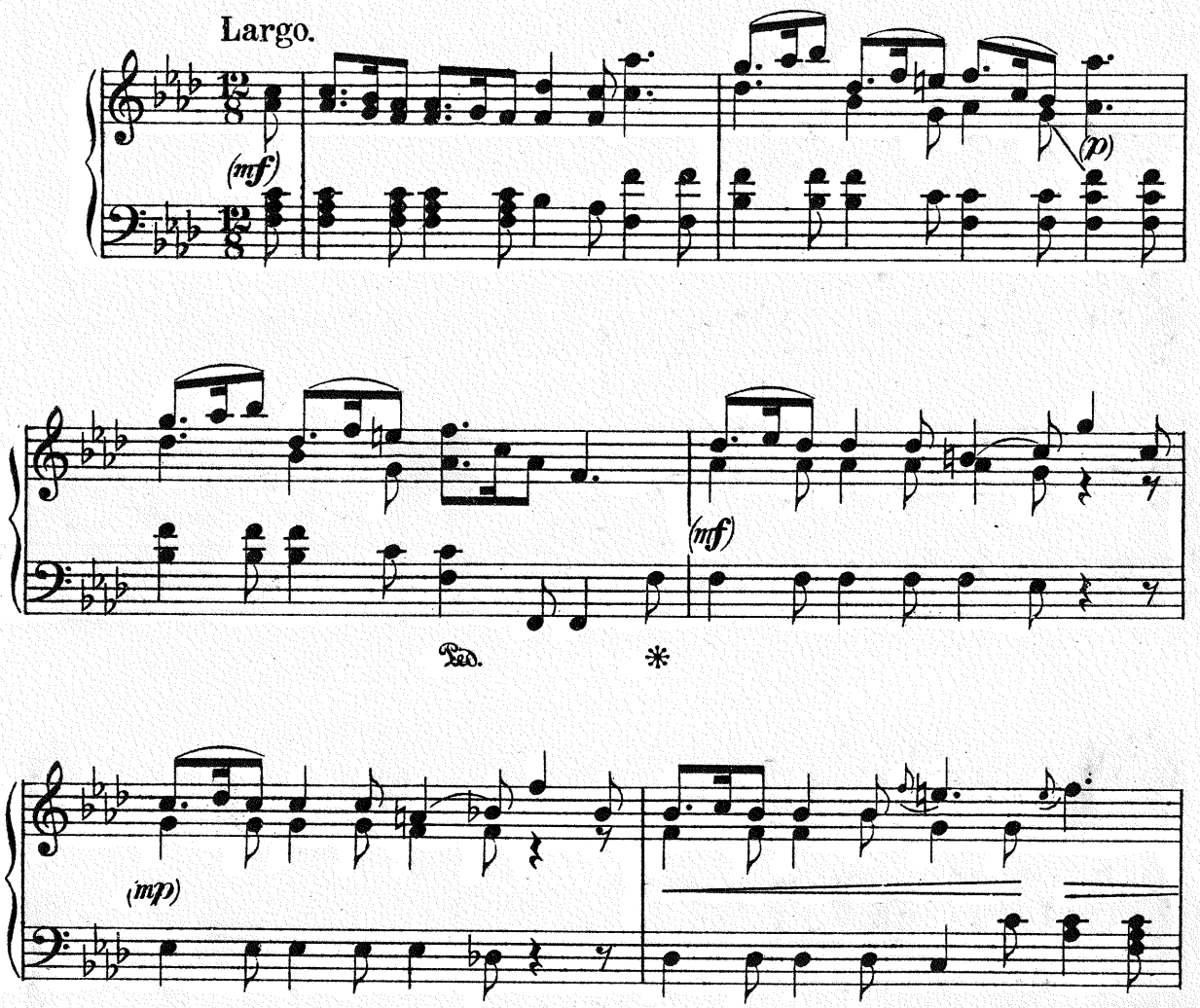
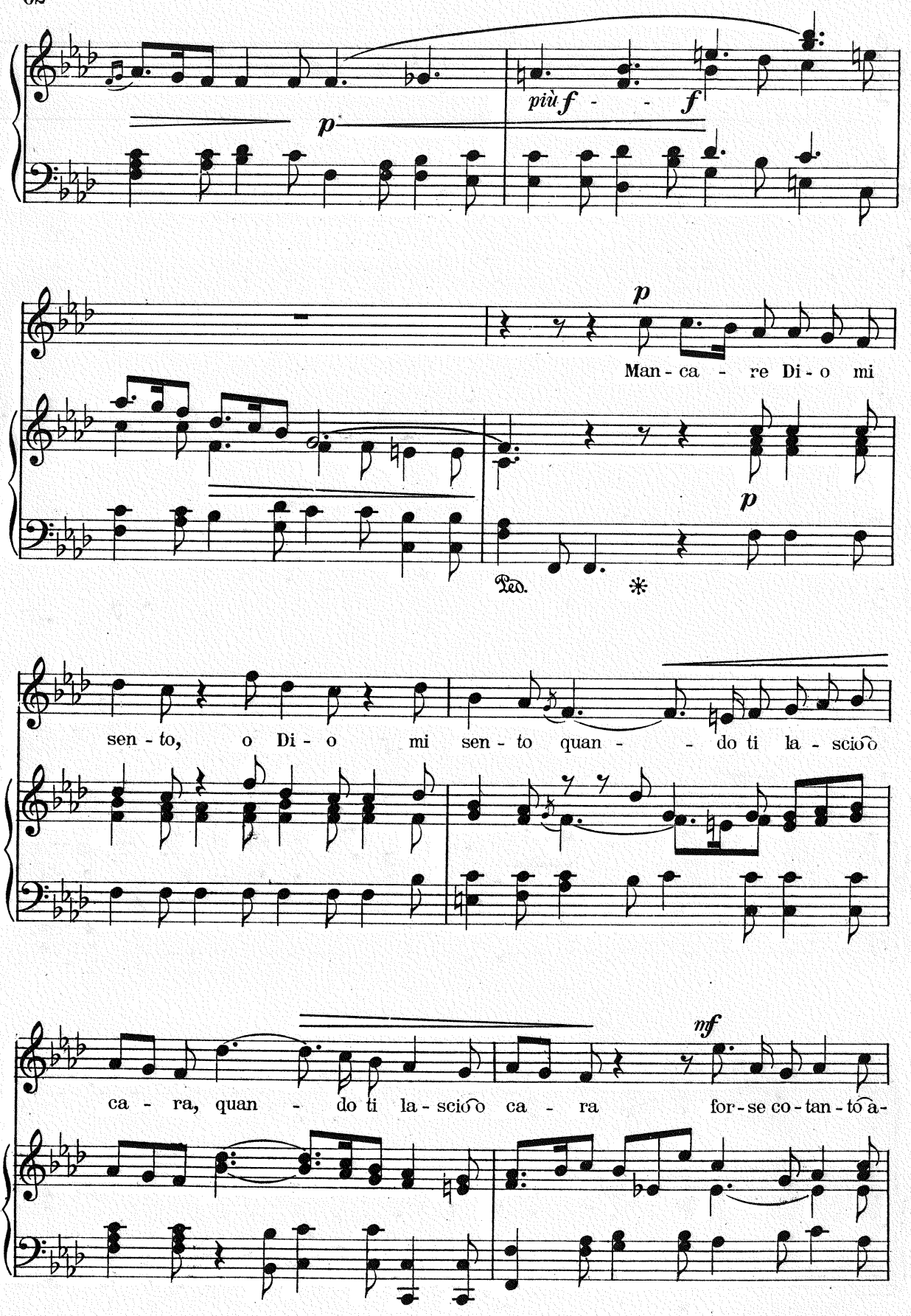
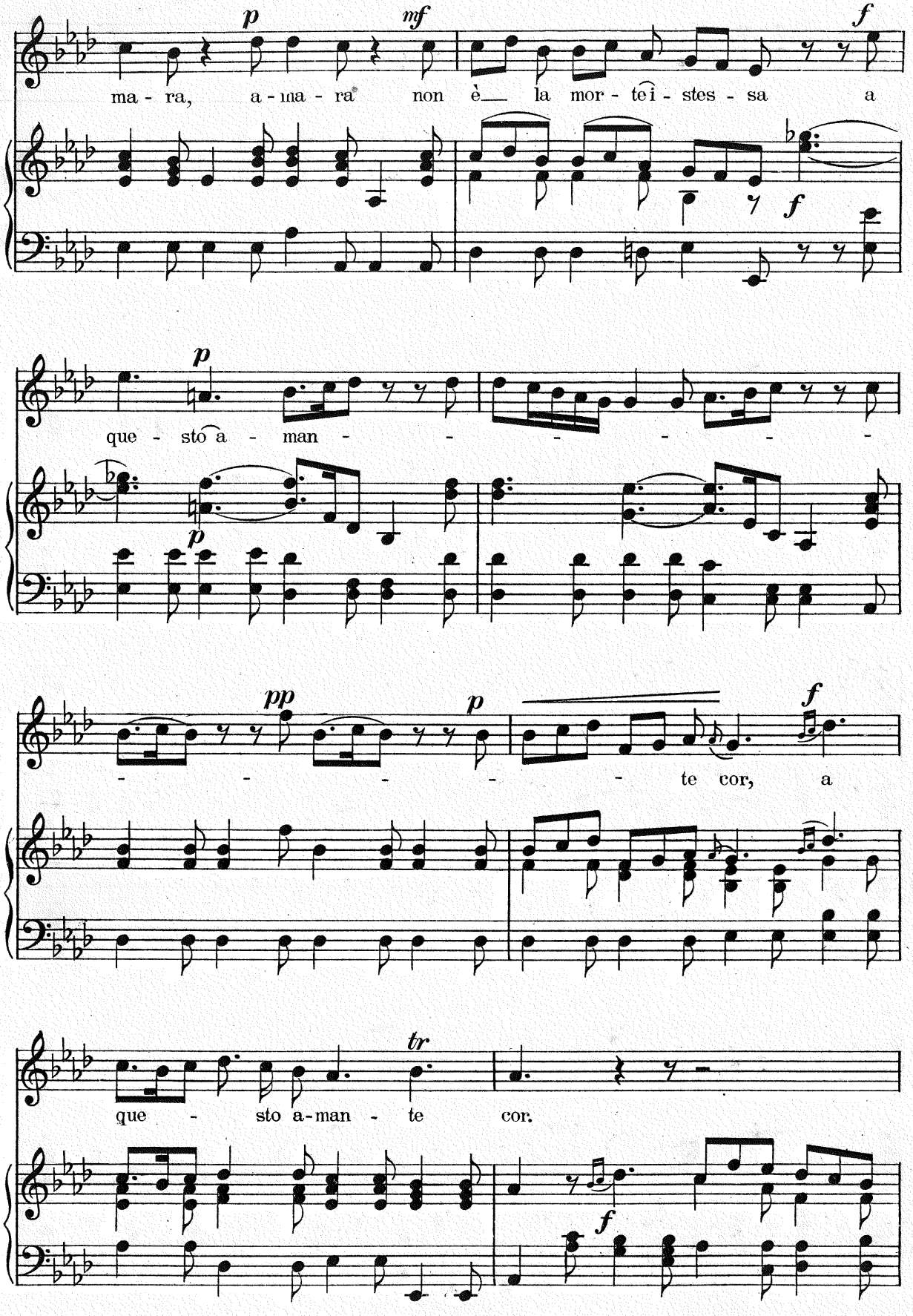
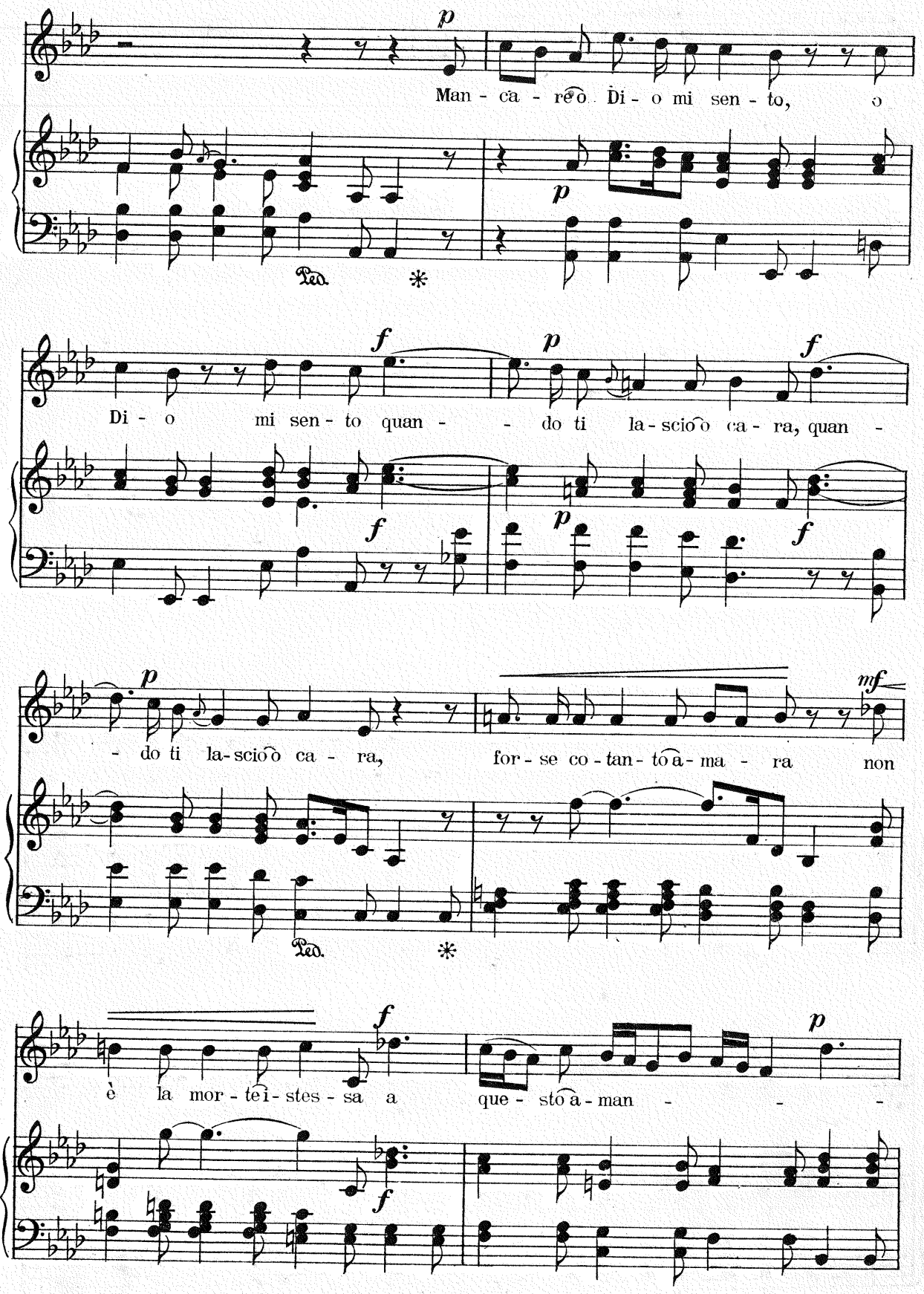
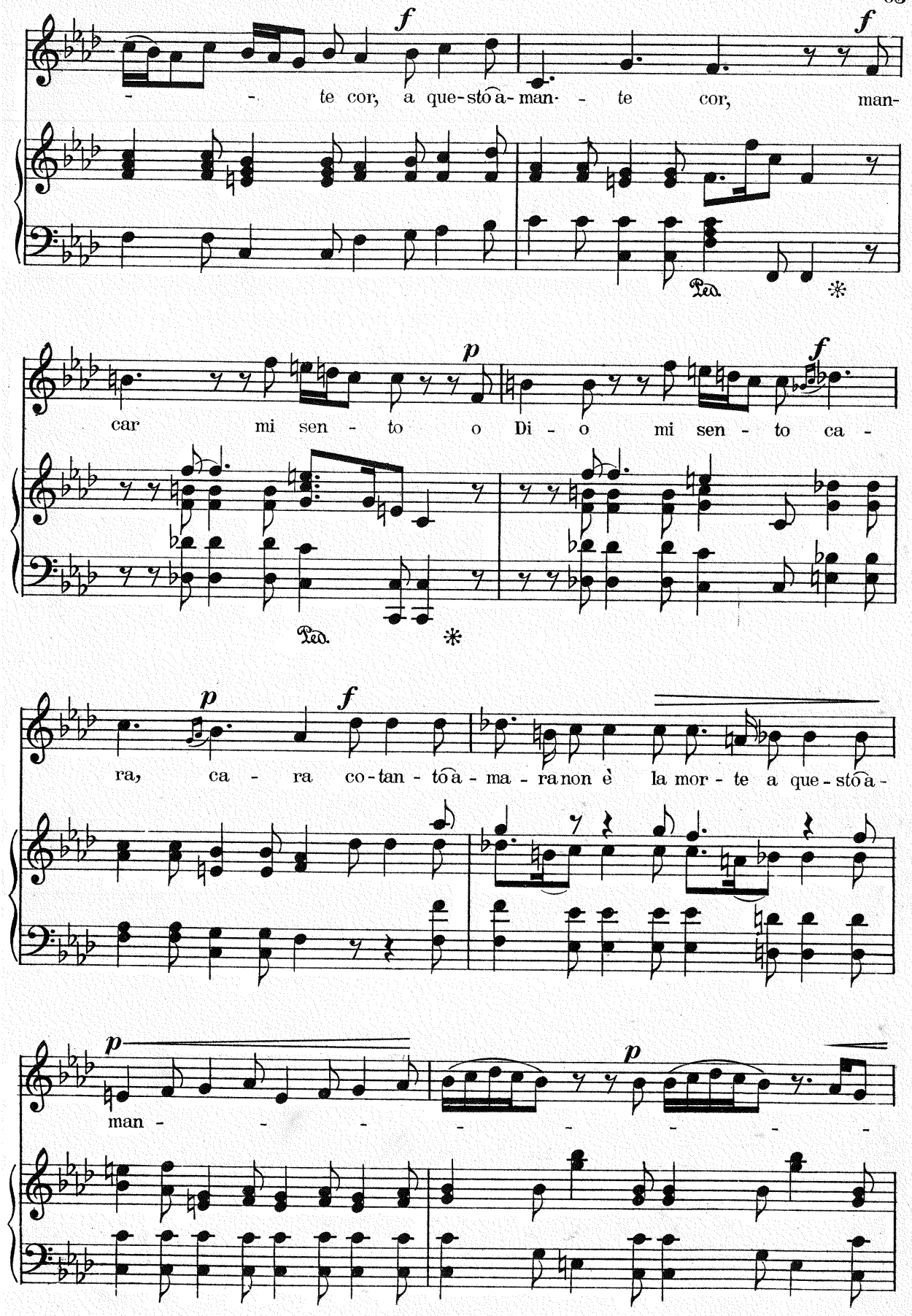
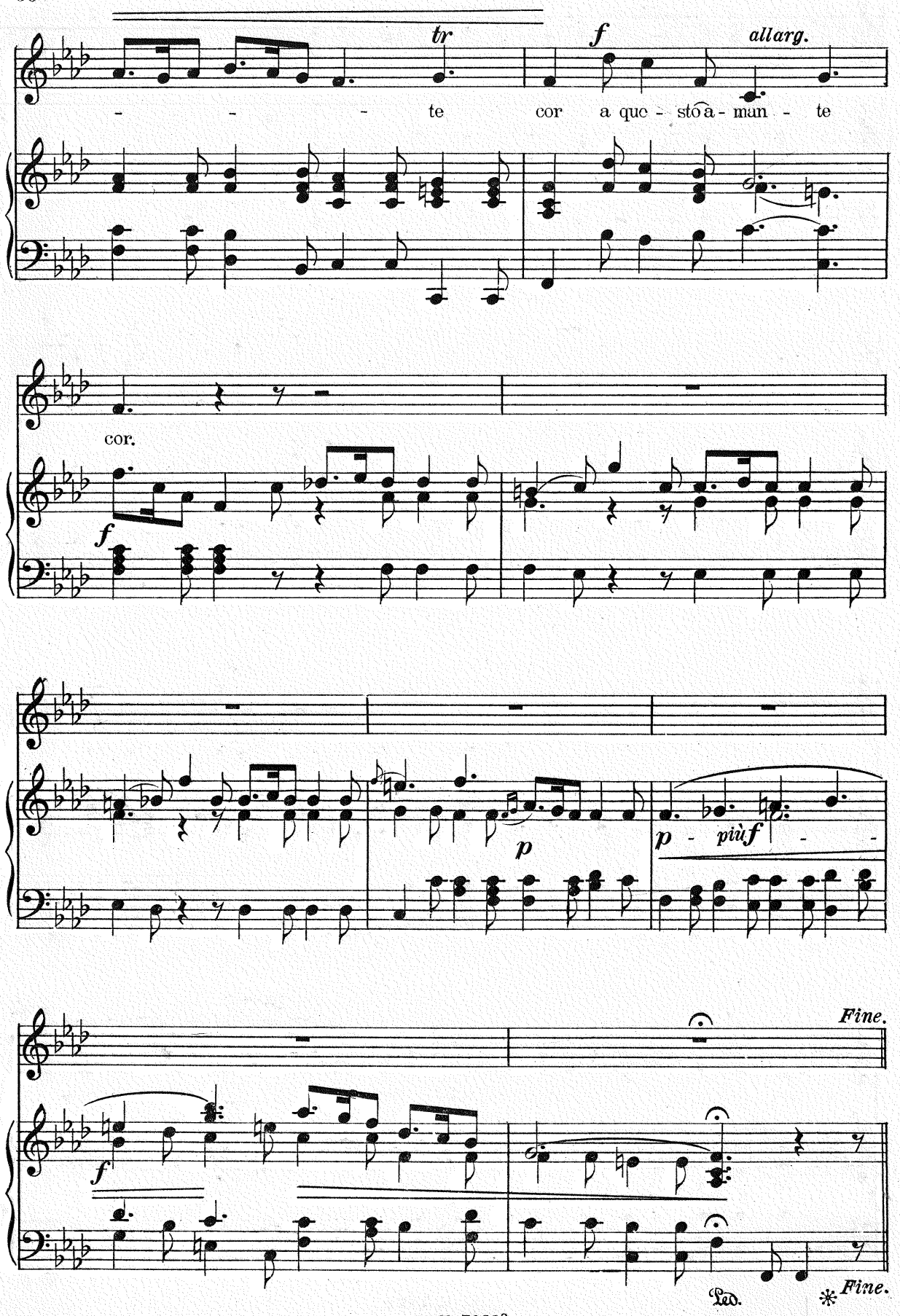
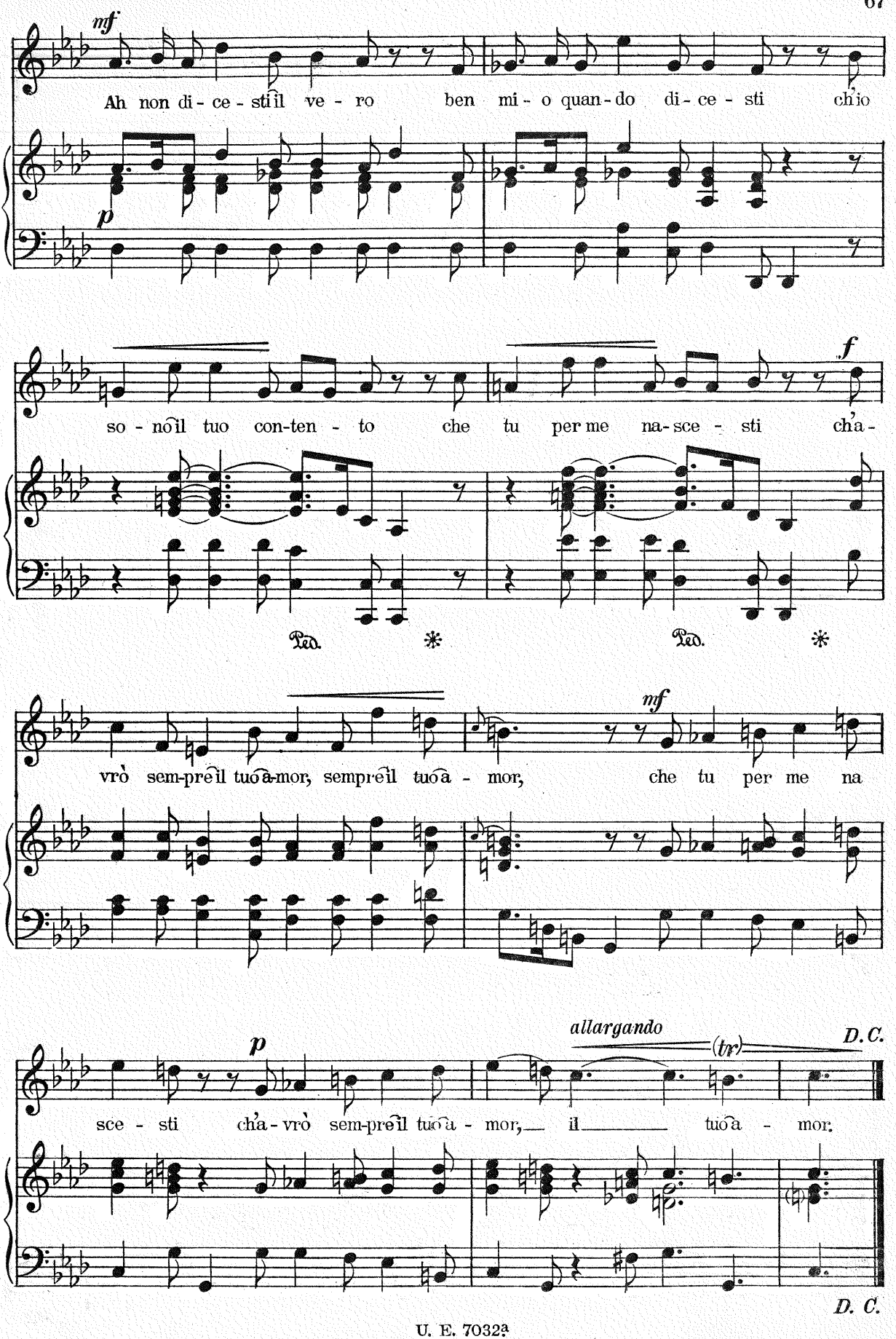
9.

Mancare Dio mi sento.

Arie des Farnaspe aus der Oper „Adriano in Siria“ von Geminiano Giacomelli.

Mancare Dio mi sento
Quando ti lascio o cara
Forse cotanto amara
Non è la morte istessa
A questo amante cor.
Ah non dicesti il vero
Ben mio quando dicesti
Ch'io sono il tuo contento
Che tu per me nascesti
Ch'avrò sempre il tuo amor.

Pietro Metastasio.

Von Gott verstoßen fühl' ich mich,
Wenn ich von dir scheide, Geliebte,
Ist vielleicht so bitter
Nicht einmal der Tod selbst
Für dieses liebende Herz.
Ach, die Wahrheit sprachst du nicht,
Als du, trautes Lieb, mir schwurst,
Daß ich dein Glück sei,
Daß du für mich geboren seist
Und daß ich immer deine Liebe besitzen werde.

p
più f - - f
p
Man - ca - re Di - o mi
p
Ped. *
sen - to, o Di - o mi sen - to quan - - do ti la - scio
mf
ca - ra, quan - do ti la - scio ca - ra for - se co - tan - to a -

p
mf
f
ma - ra, a - ma - ra non è la mor - te i - stes - sa a
p
que - sto a - man -
pp
p
f
te cor, a
tr
que - sto a-man - te cor.
f

p
Man - ca - rè o Di - o mi sen - to, o
Di - o mi sen - to quan - - do ti la-scio o ca - ra, quan -
- do ti la-scio o ca - ra, for - se co - tan - to a - ma - ra non
è la mor - te i - stes - sa a que - sto a - man - -

f
te cor, a que-stò a- man- te cor,
f
man-
Ped.
*
p
car mi sen - to o Di - o
f
mi sen - to ca -
Ped.
*
p
ra, ca - ra co-tan - tò a - ma - ra non è la mor - te a que - stò a -
p
man -
p

tr
f
allarg.
- - - te cor a quc - sto a - man - te
cor.
f
p
p - più f - -
Fine.
f
Led.
Fine.

mf
Ah non di - ce - sti il ve - ro ben mi - o quan - do di - ce - sti ch'io
p
so - no il tuo con-ten - to che tu per me na-sce - sti ch'a -
f
Ped. * Ped. *
vrò sem-pre il tuo a-mor, sempre il tuo a - mor, che tu per me na
mf
p
sce - sti ch'a - vrò sem-pre il tuo a - mor, il tuo a - mor.
allargando
(tr)
D. C.
D. C.

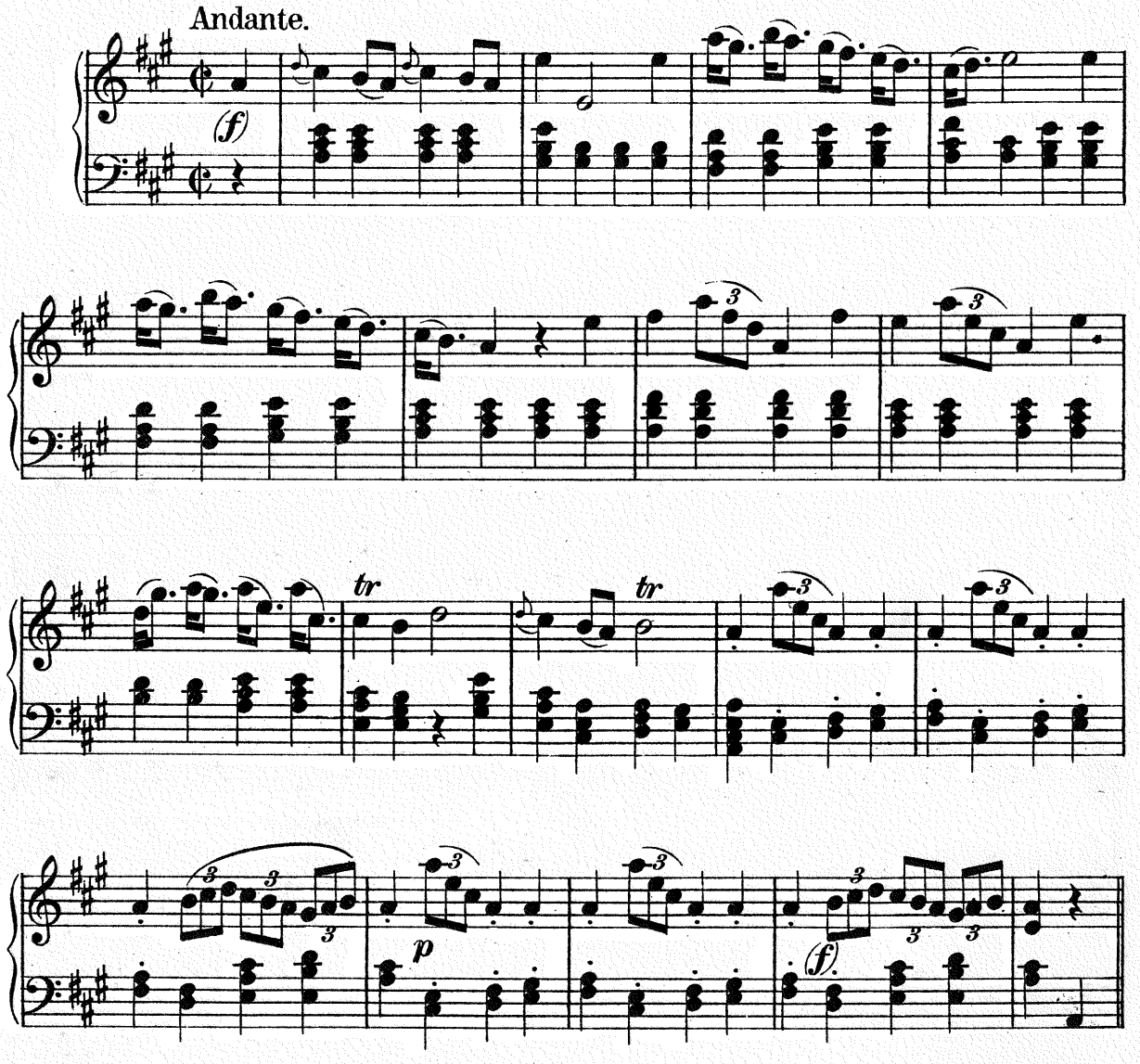
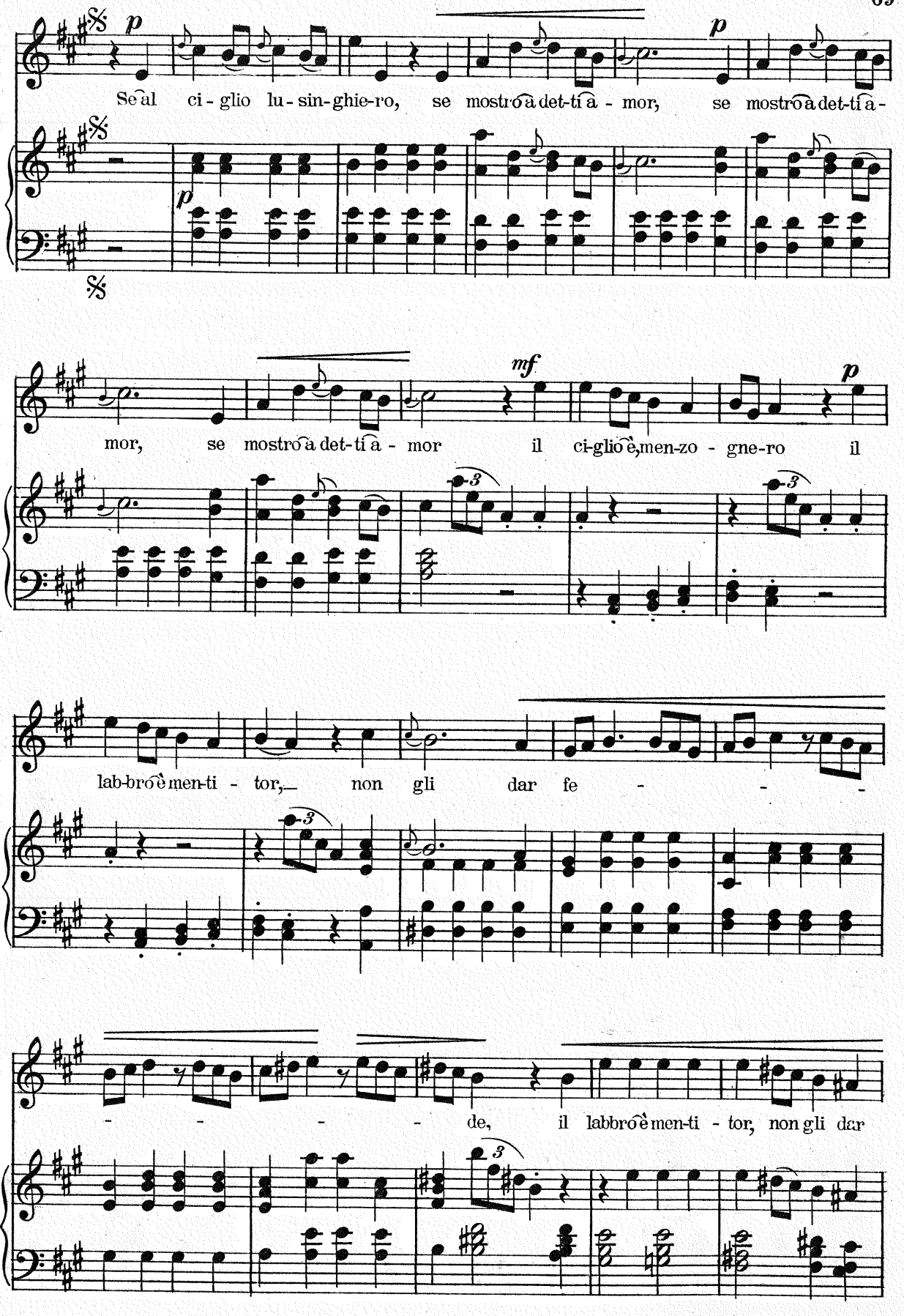
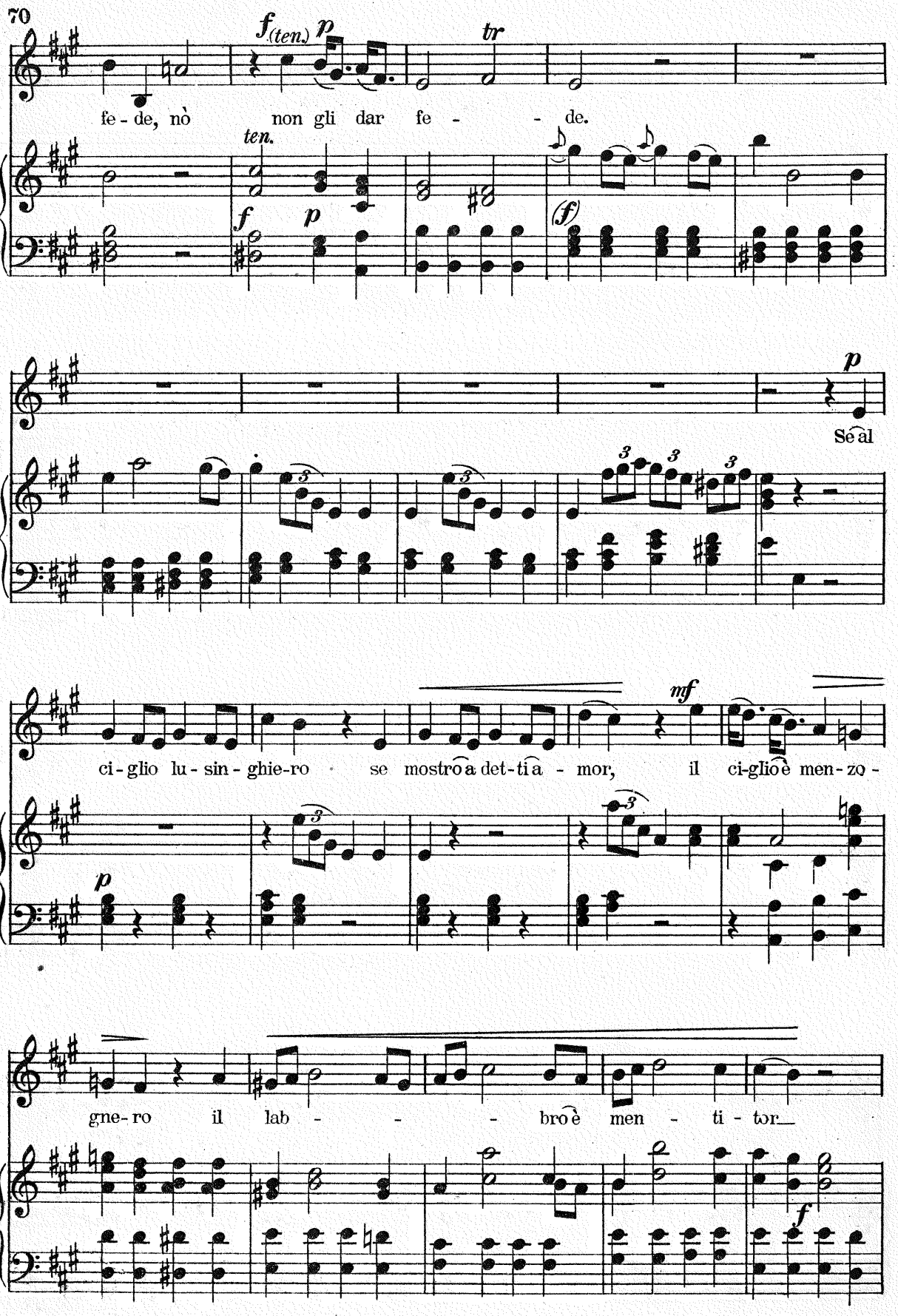
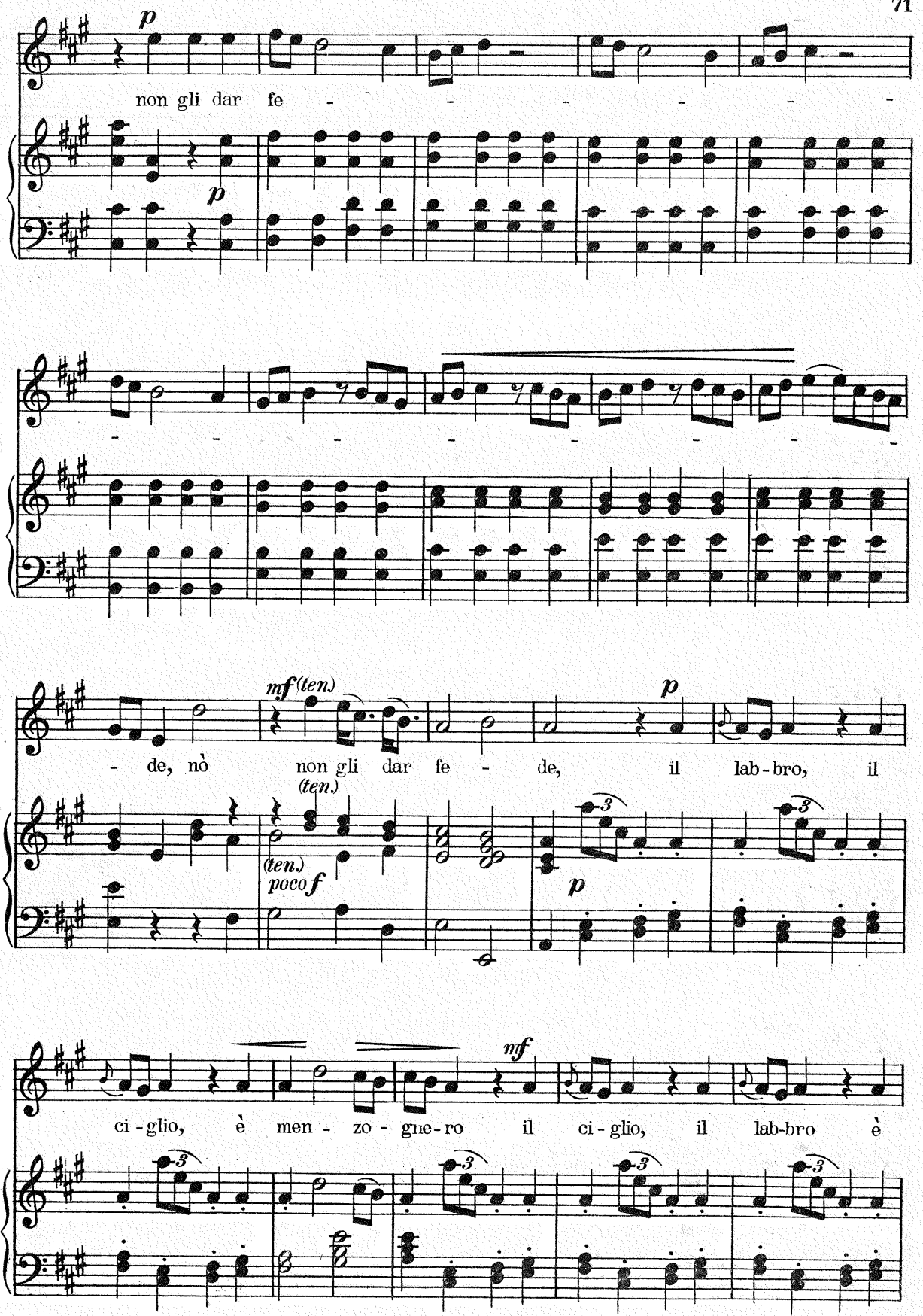
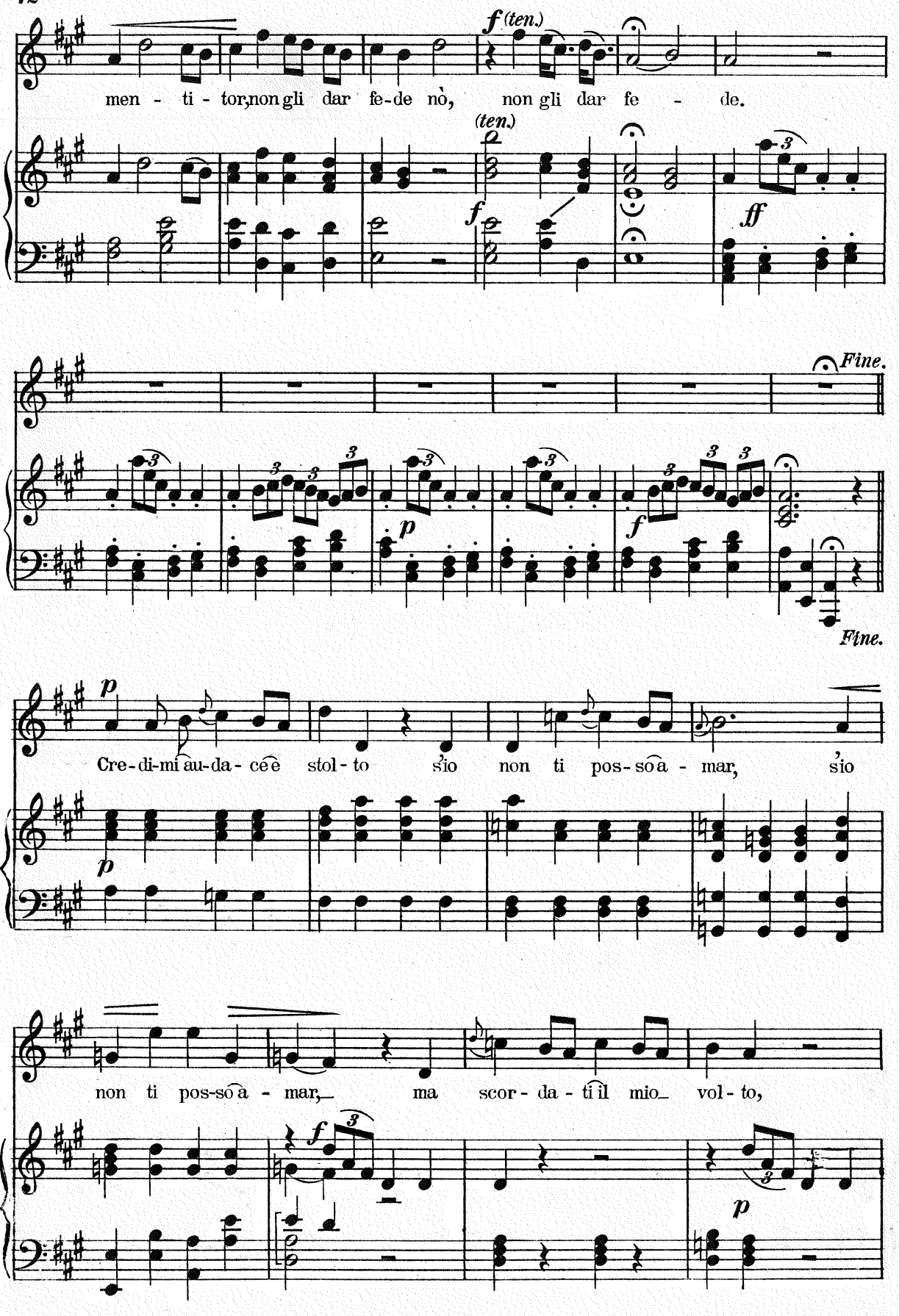
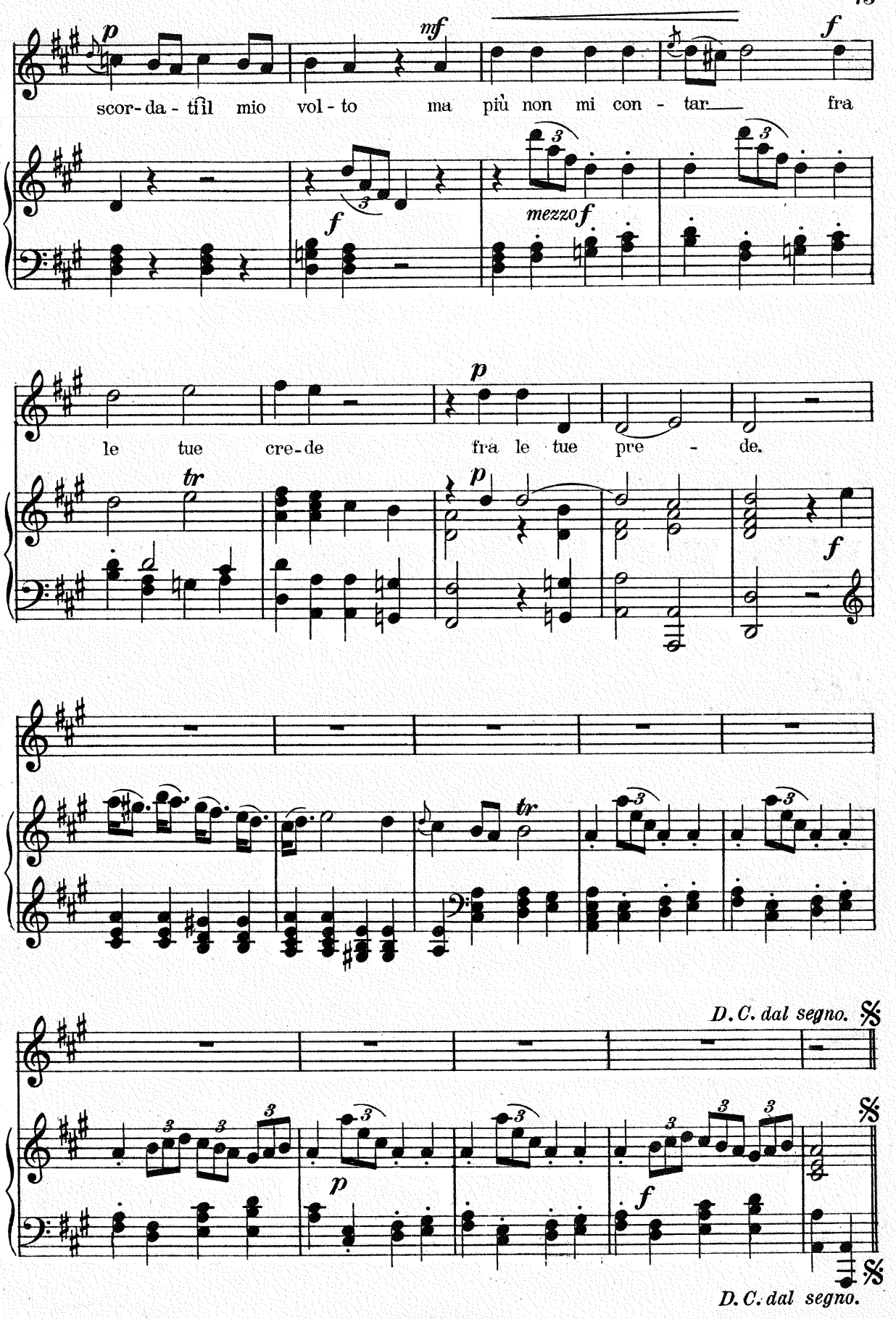
10.

Se al ciglio lusinghiero.

Arie des Siroe aus der Oper „Siroe“ von Adolf Hasse.

Se al ciglio lusinghiero
Se mostro a detti amor
Il ciglio è menzognero
Il labbro è mentitor,
Non gli dar fede.
Credimi audace e stolto
S'io non ti posso amar
Ma scordati il mio volto
Ma più non mi contar
Fra le tue crede
Fra le tue prede.

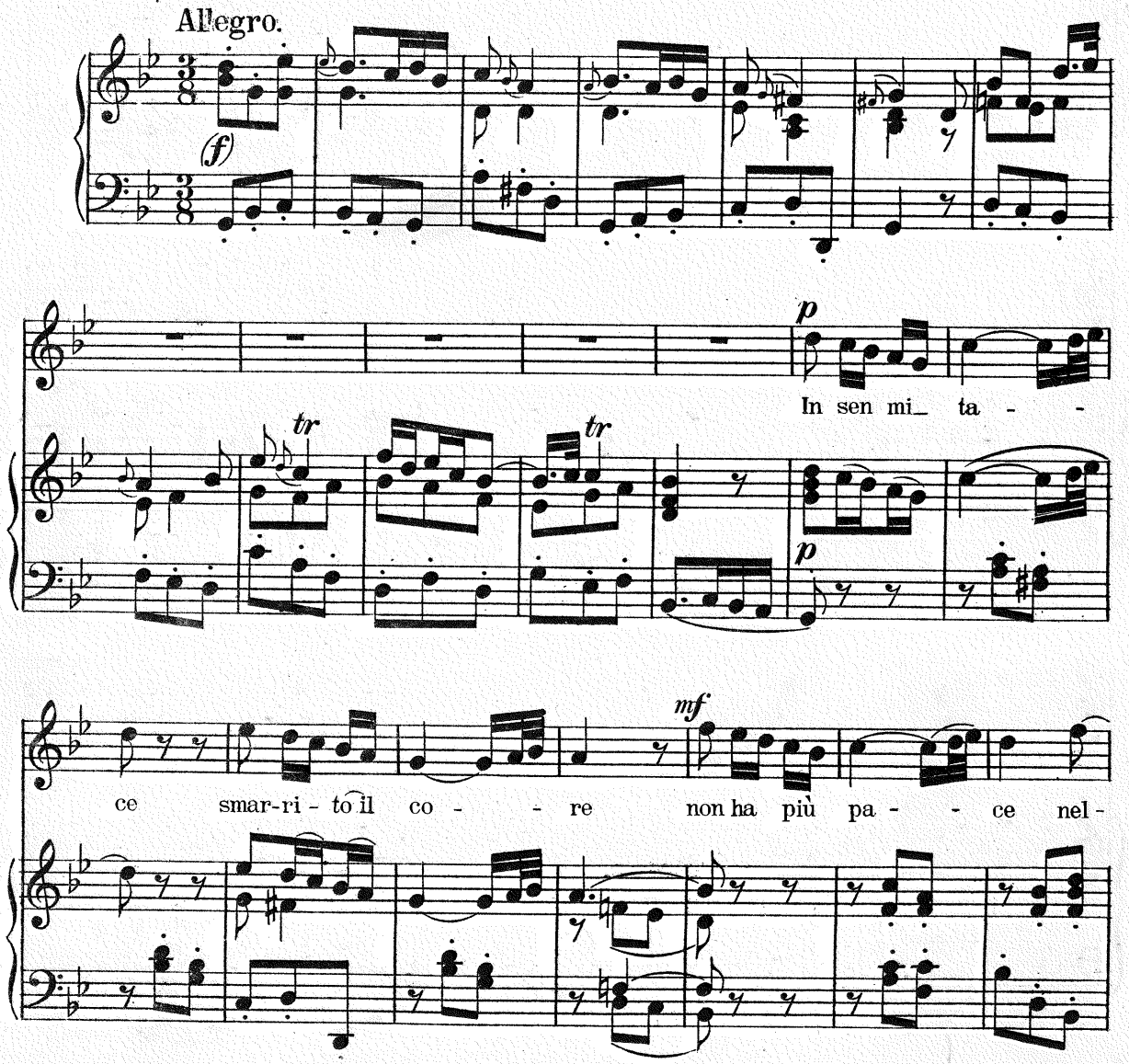
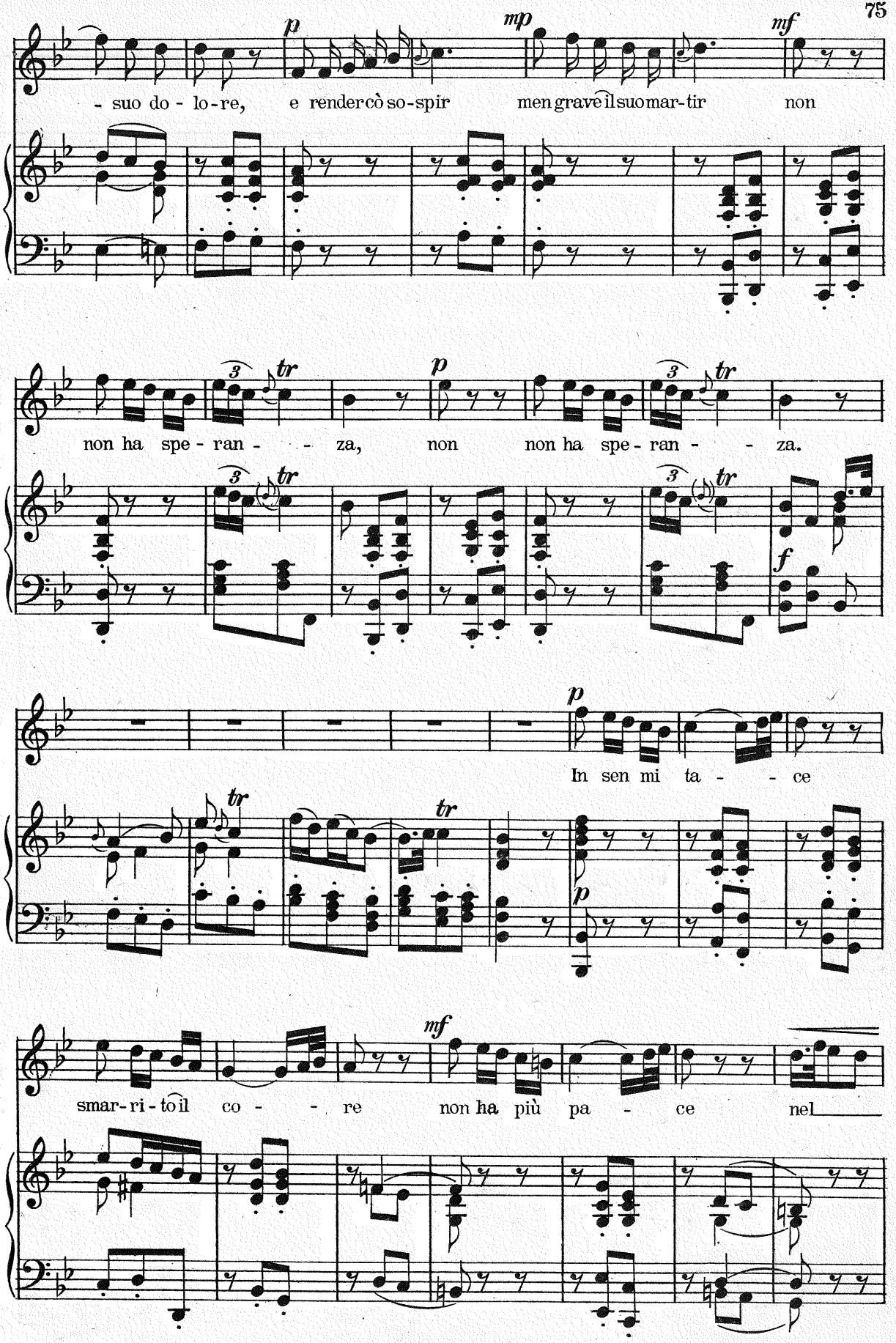
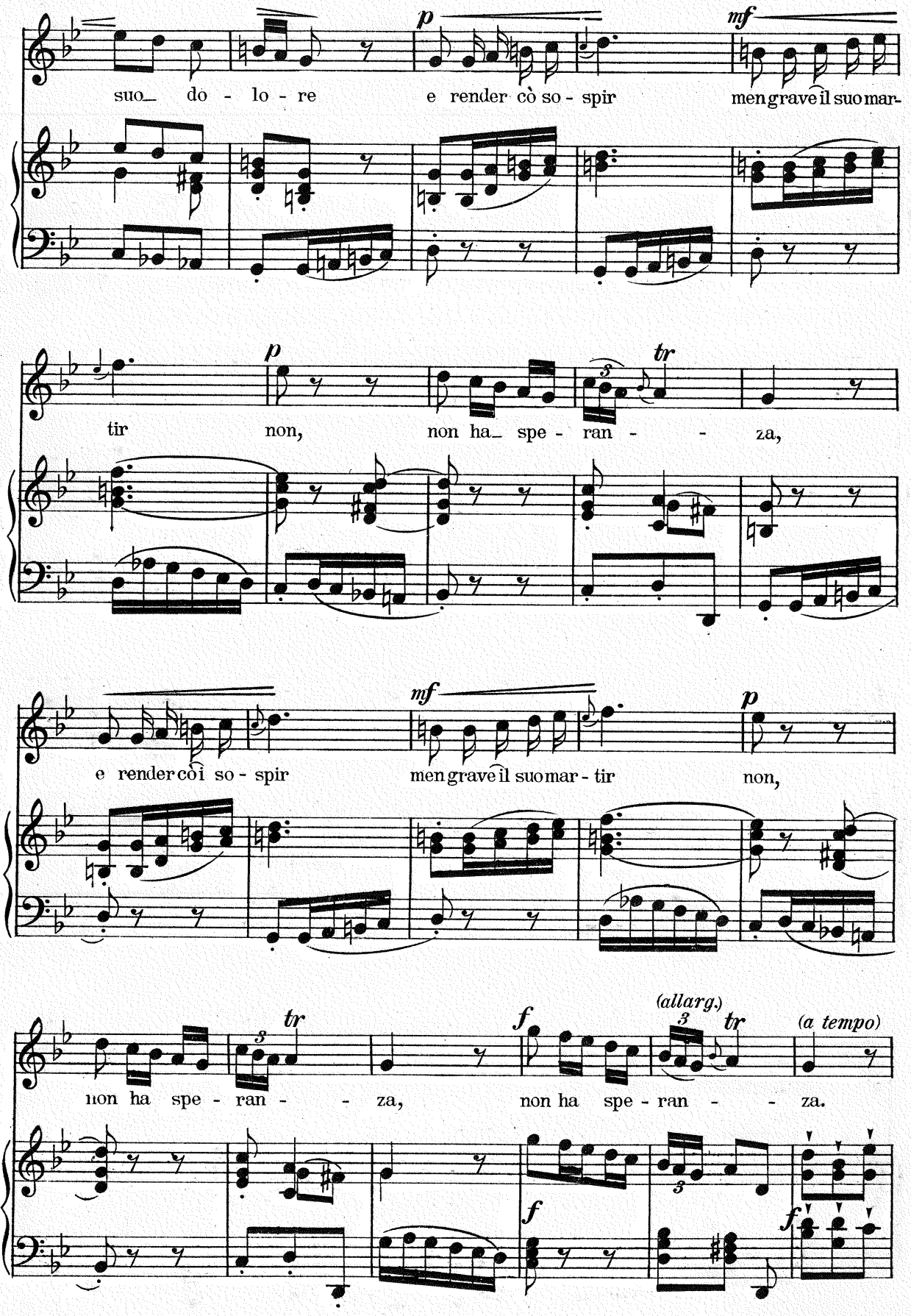
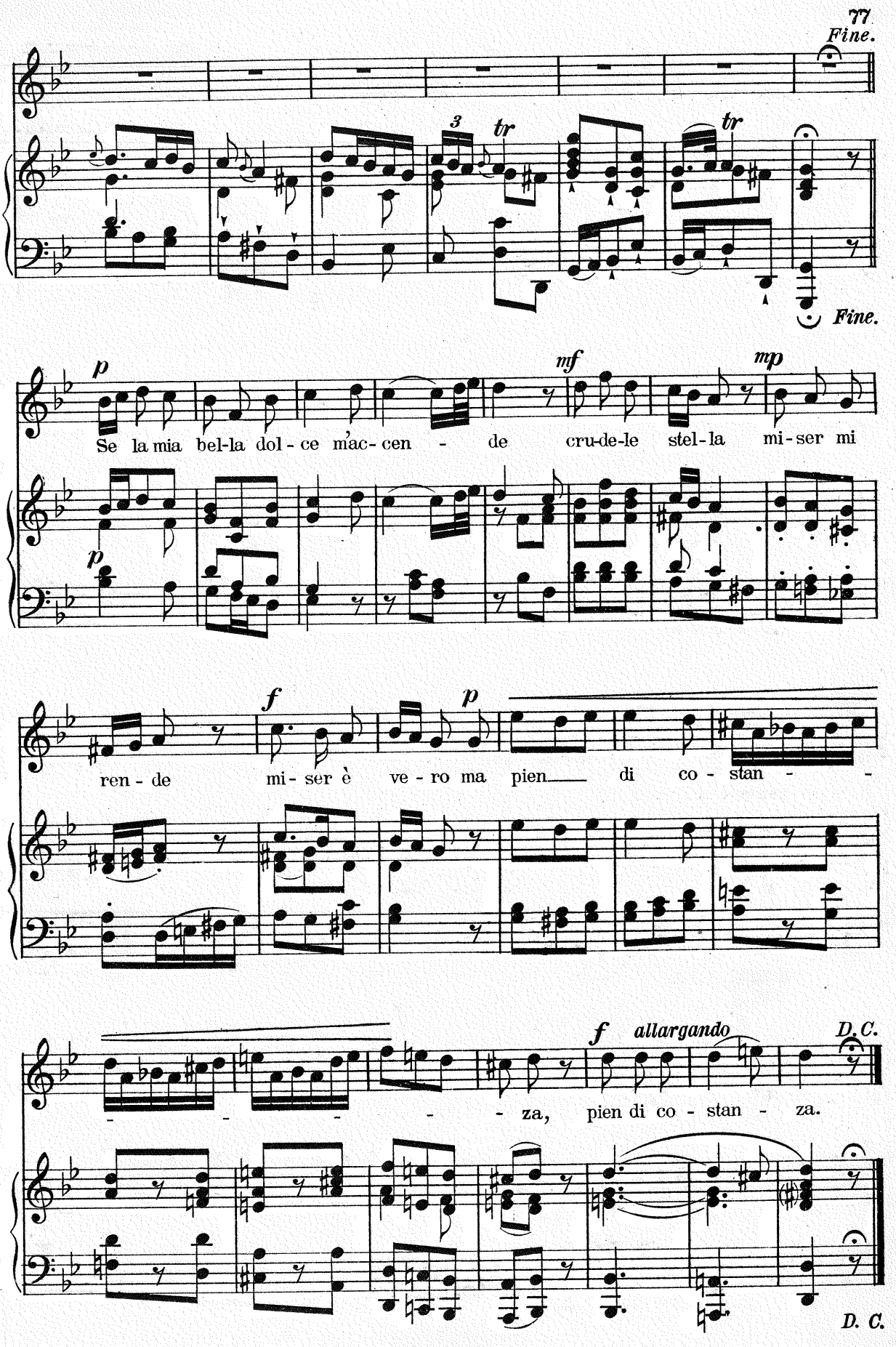
Pietro Metastasio.

Wenn ich im schmeichelnden Auge
Oder in Worten Liebe zeige,
So lügt das Auge,
So täuscht die Lippe,
Trau ihnen nicht!
Halte mich für verwegen und unklug,
Wenn ich dich nicht lieben kann.
Vergiß mein Antlitz,
Schließe mich aus
Aus deinen Gebeten,
Aus deinem Sehnen.

Se al ci - glio lu - sin - ghie - ro, se mostro a det - ti a - mor, se mostro a det - ti a -
mor, se mostro a det - ti a - mor il ci - glio e, men - zo - gne - ro il
lab - bro e men - ti - tor, non gli dar fe - de, il labbro e men - ti - tor, non gli dar

70
fe - de, nò non gli dar fe - - de.
Se al
ci - glio lu - sin - ghie-ro se mostro a det-ti a - mor, il ci-glio è men-zo -
gne- ro il lab - - - bro è men - ti - tor

p
non gli dar fe - - - - - -
p
- - - - - - -
mf (ten.)
- de, nò non gli dar fe - de, il lab - bro, il
p
(ten.)
(ten.)
poco f
p
mf
ci - glio, è men - zo - gne - ro il ci - glio, il lab - bro è

f (ten.)
men - ti - tor, non gli dar fe-de nò, non gli dar fe - de.
(ten.)
f
ff
Fine.
p
f
Fine.
p
Cre-di-mi au-da-ce è stol-to s'io non ti pos-so a - mar, s'io
p
non ti pos-so a - mar, ma scor-da-ti il mio vol-to,
f
p

p
mf
f
scor-da-ti il mio vol-to ma più non mi con-tar fra
f
mezzo f
le tue cre-de
p
tr
p
f
tr
D. C. dal segno.
p
f
D. C. dal segno.

11.

In sen mi tace.

Arie des Arbace, Einlage zur Adolf Hasse's Oper „Artaserse" von Riccardo Broschi.

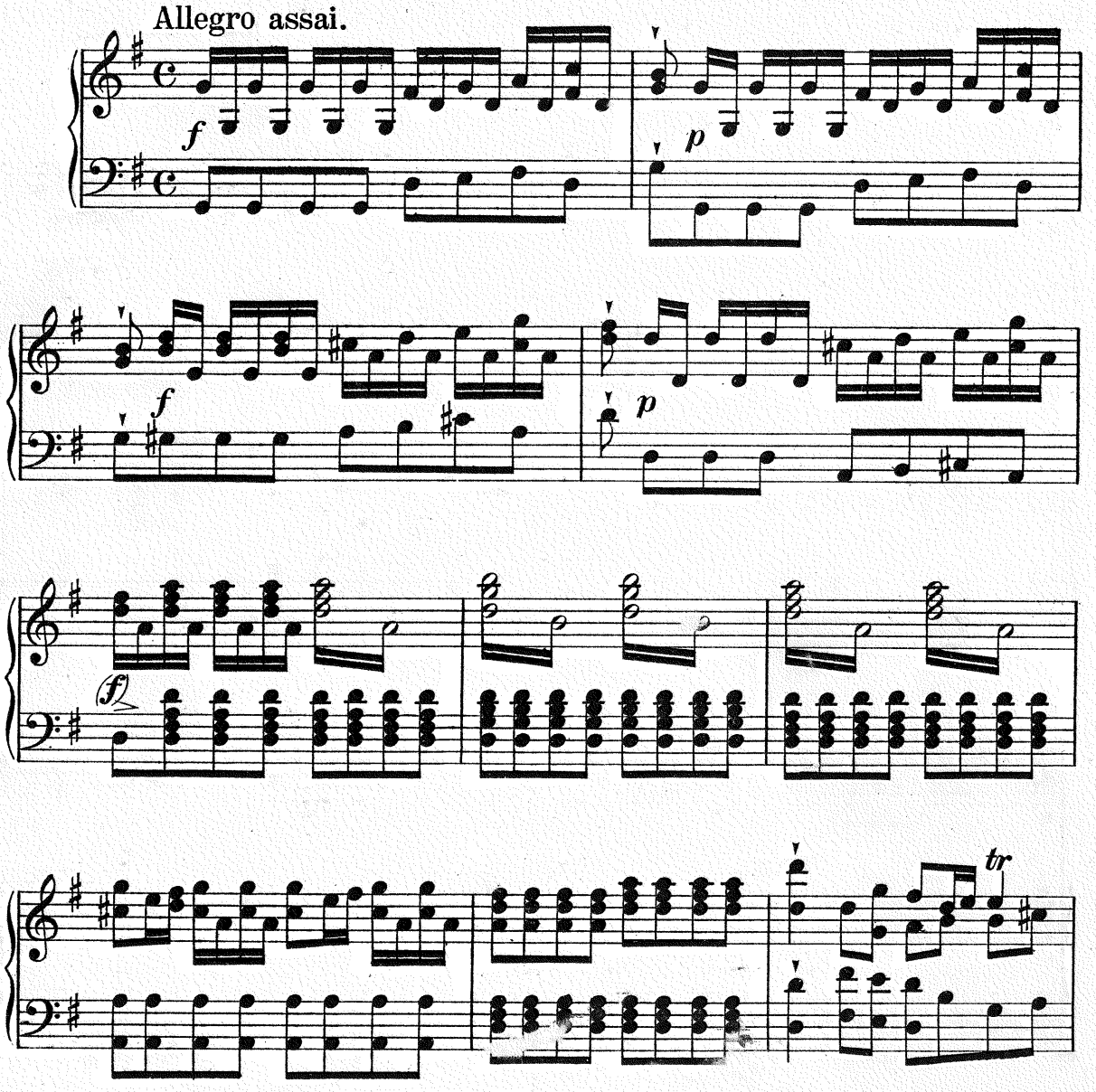
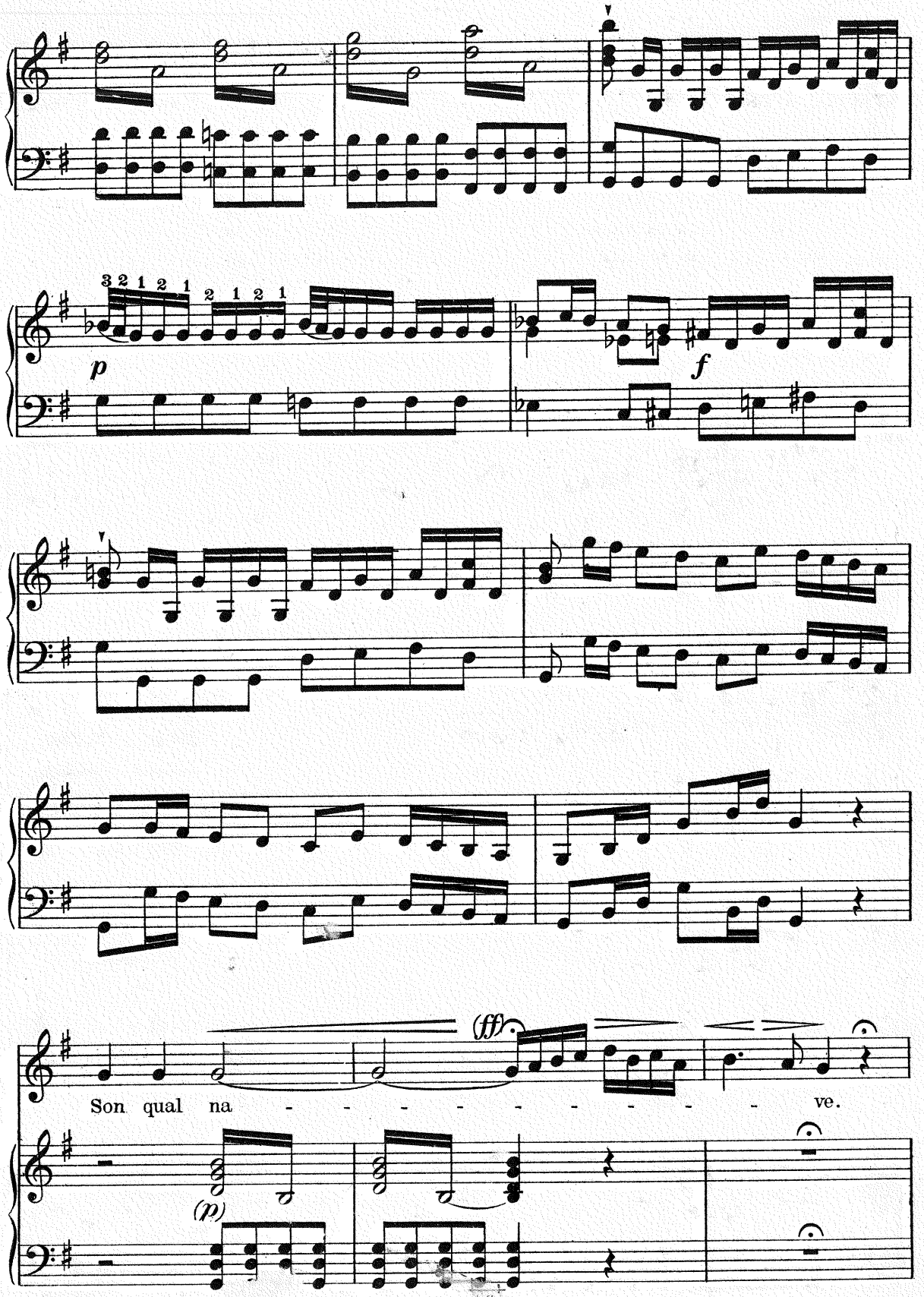
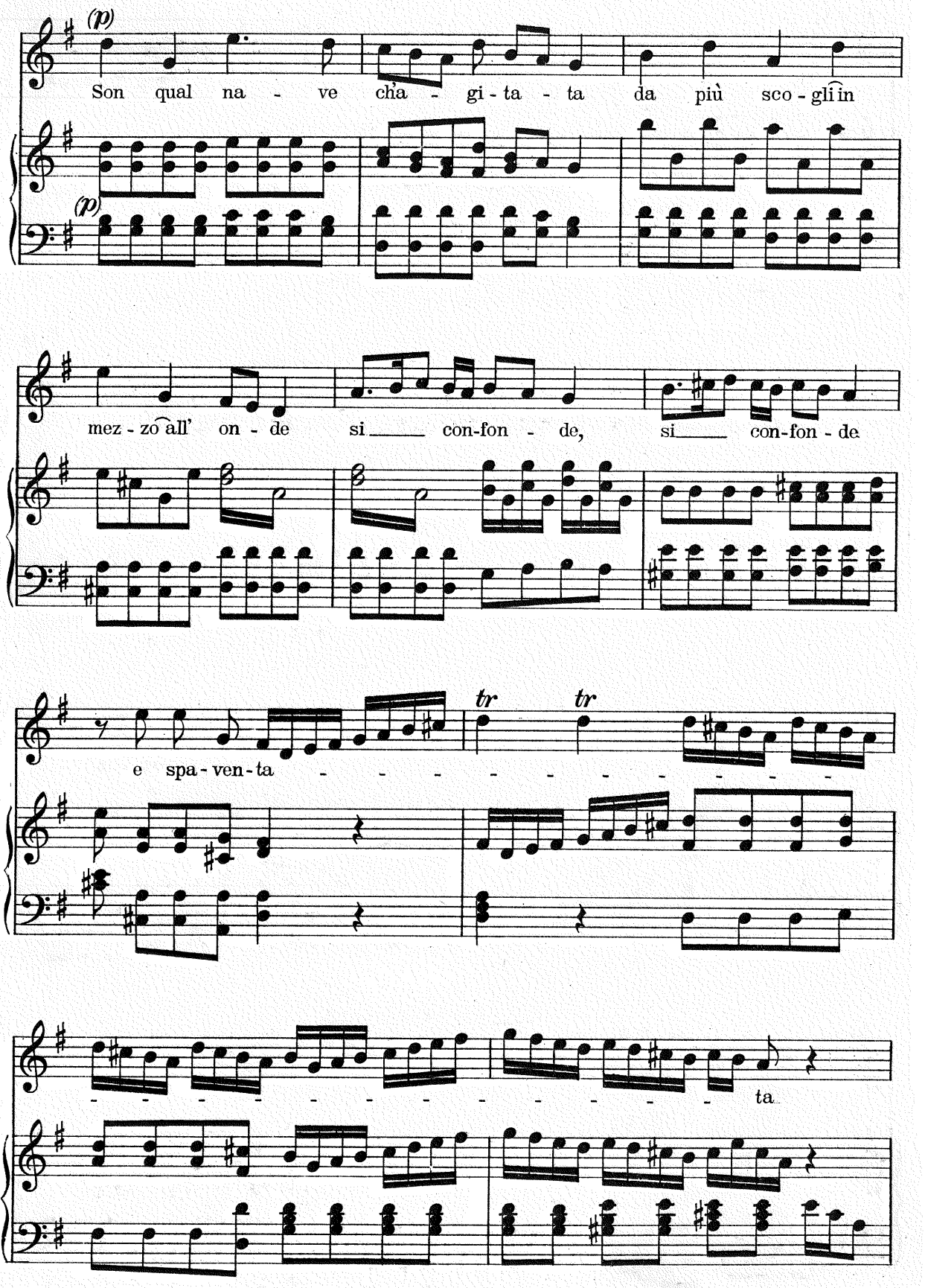
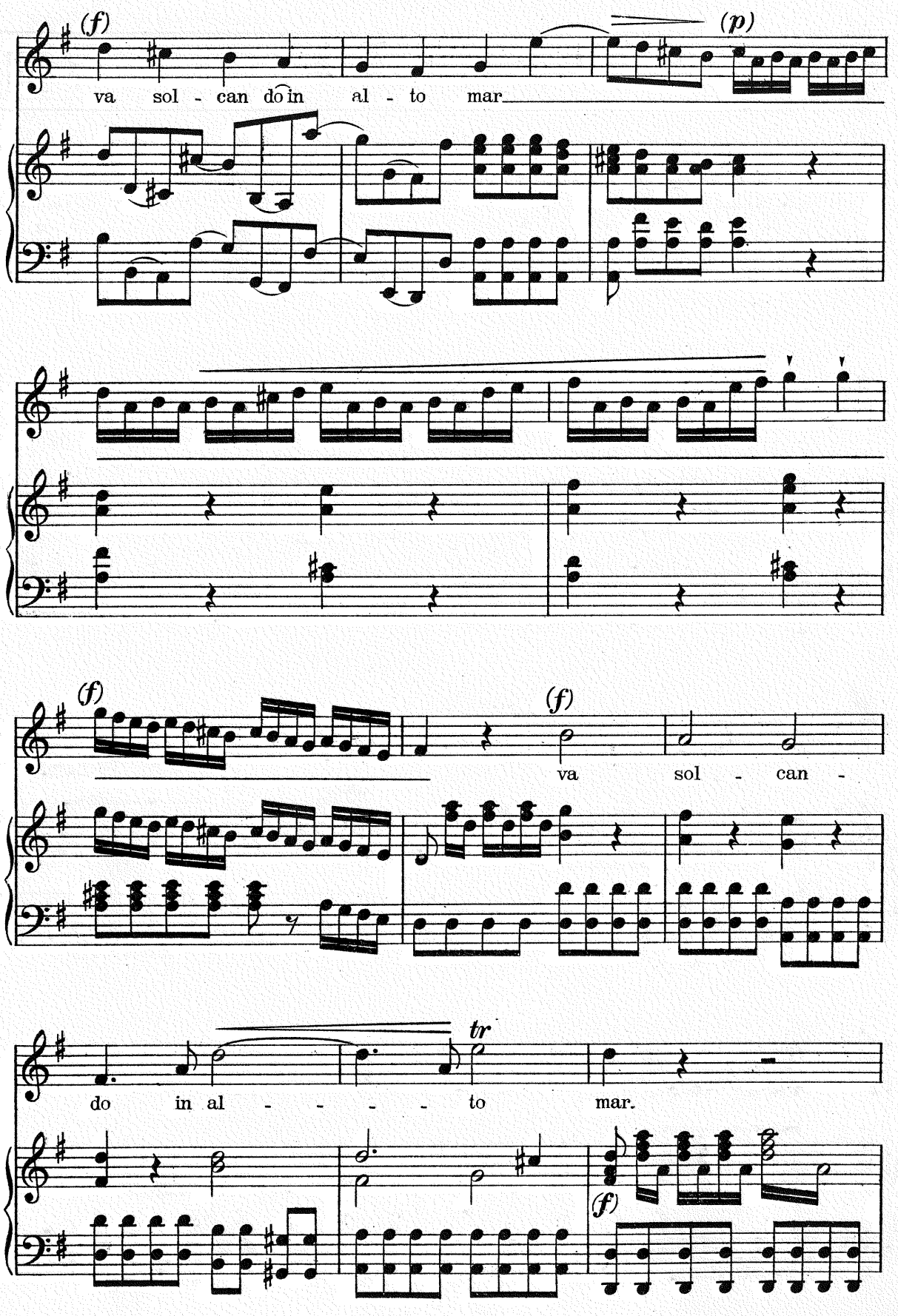
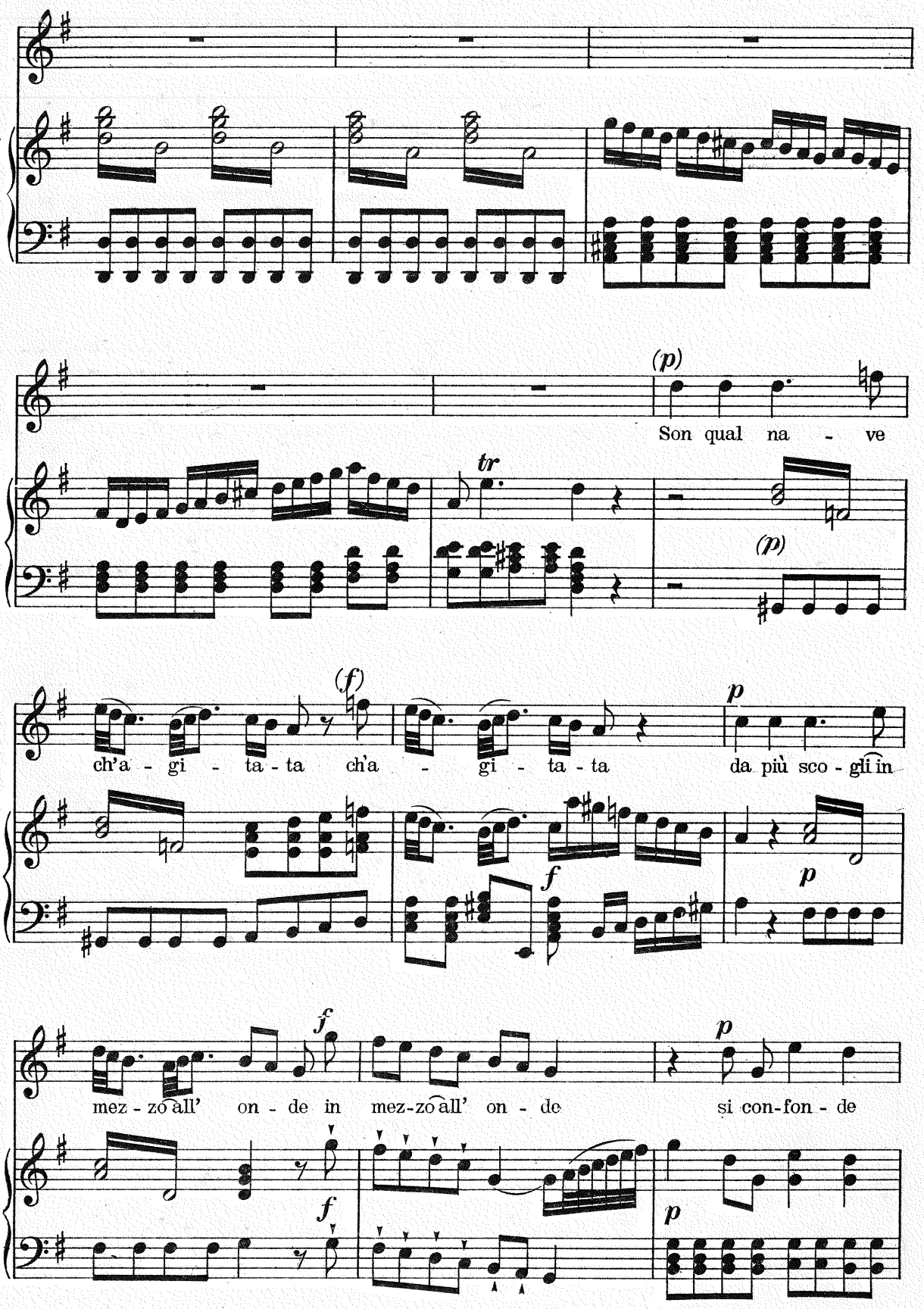
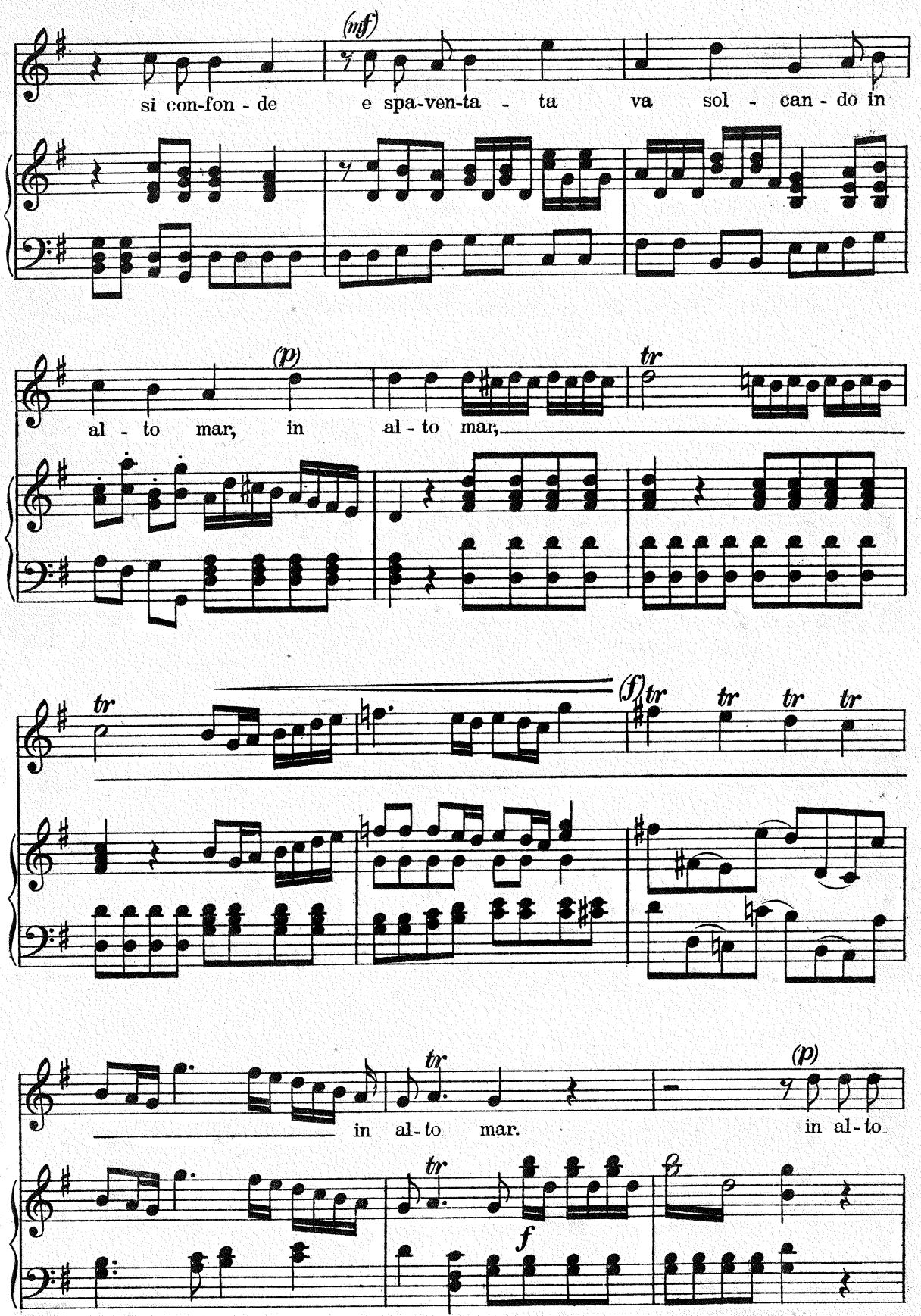
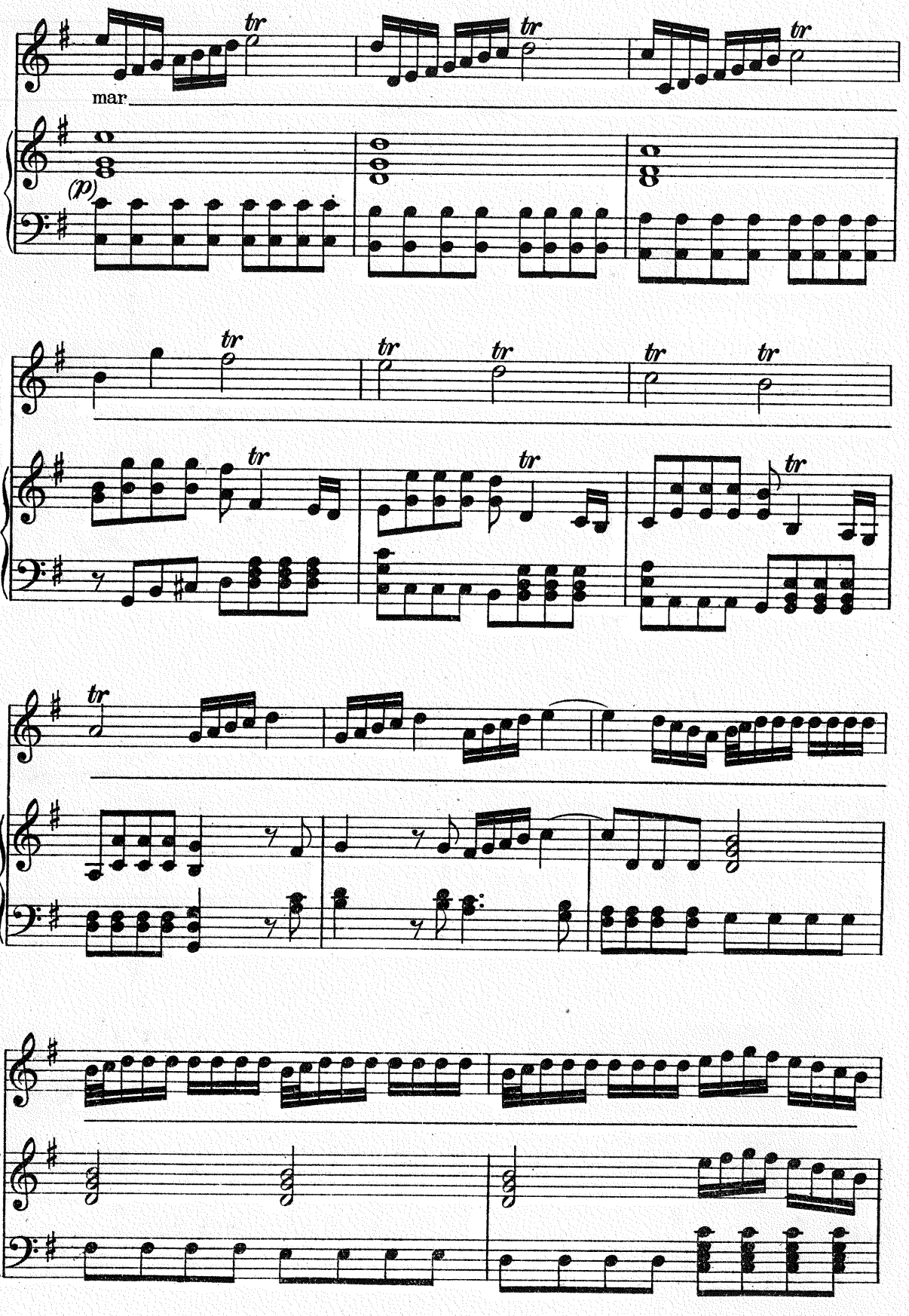
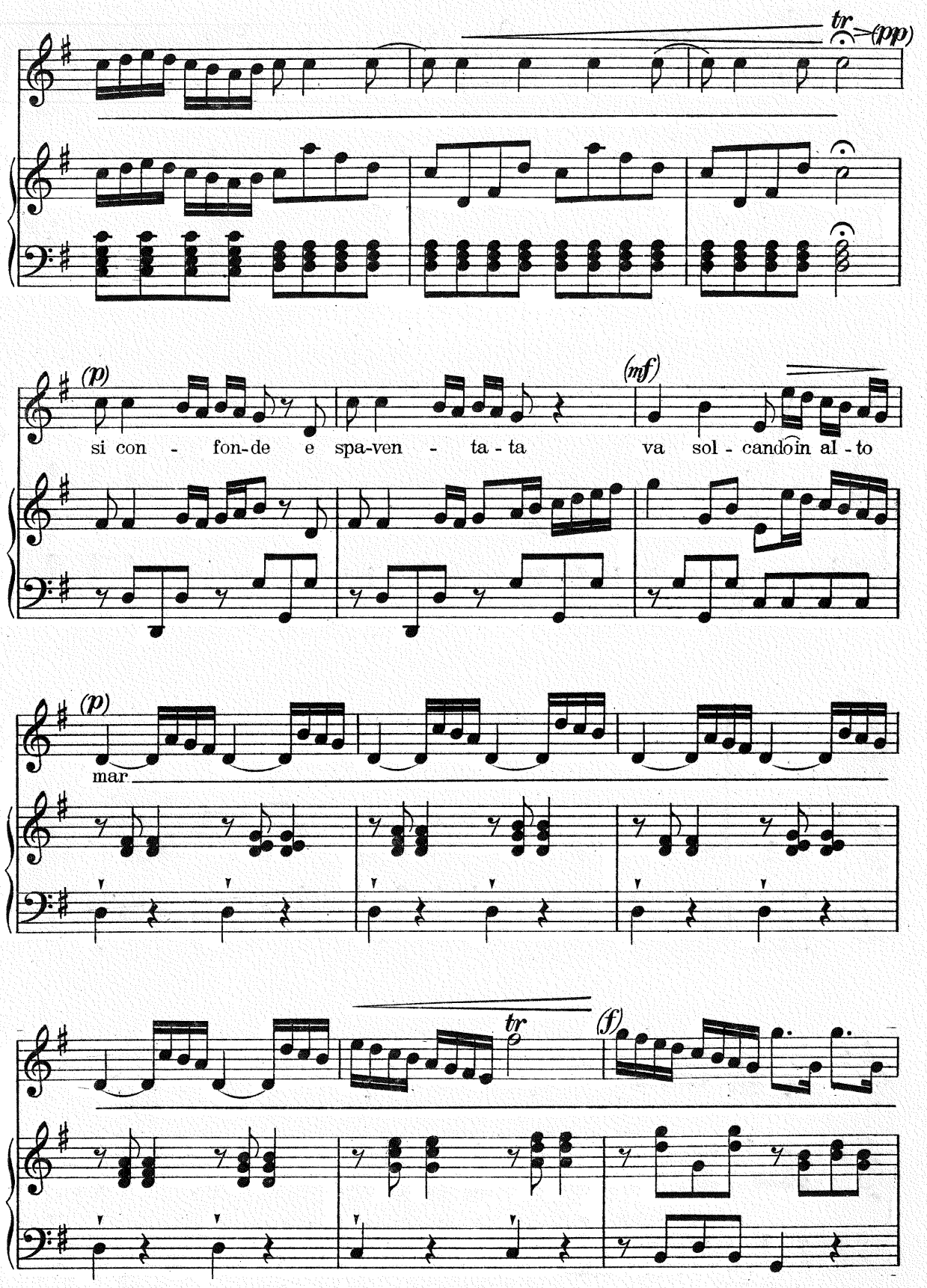
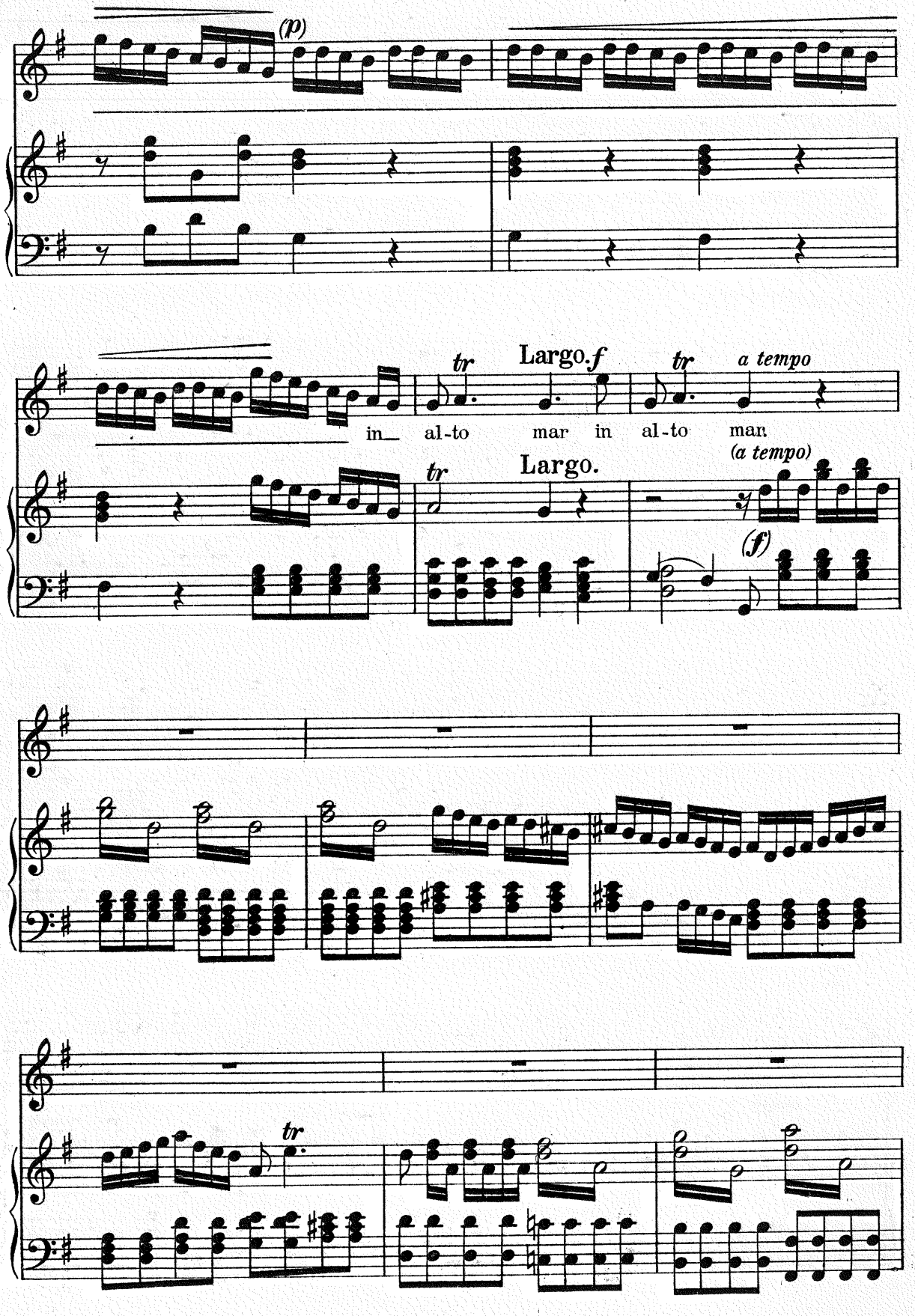
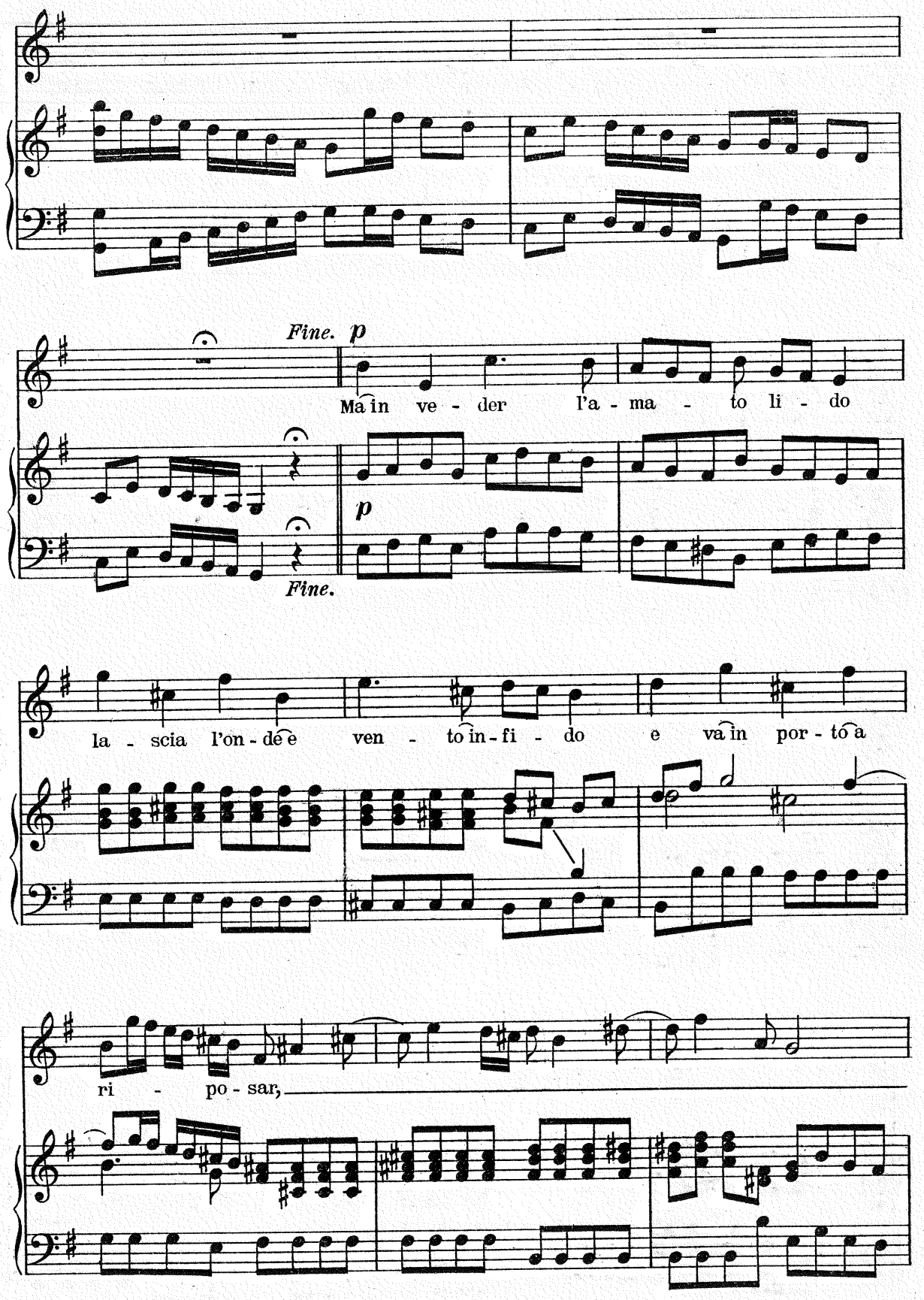
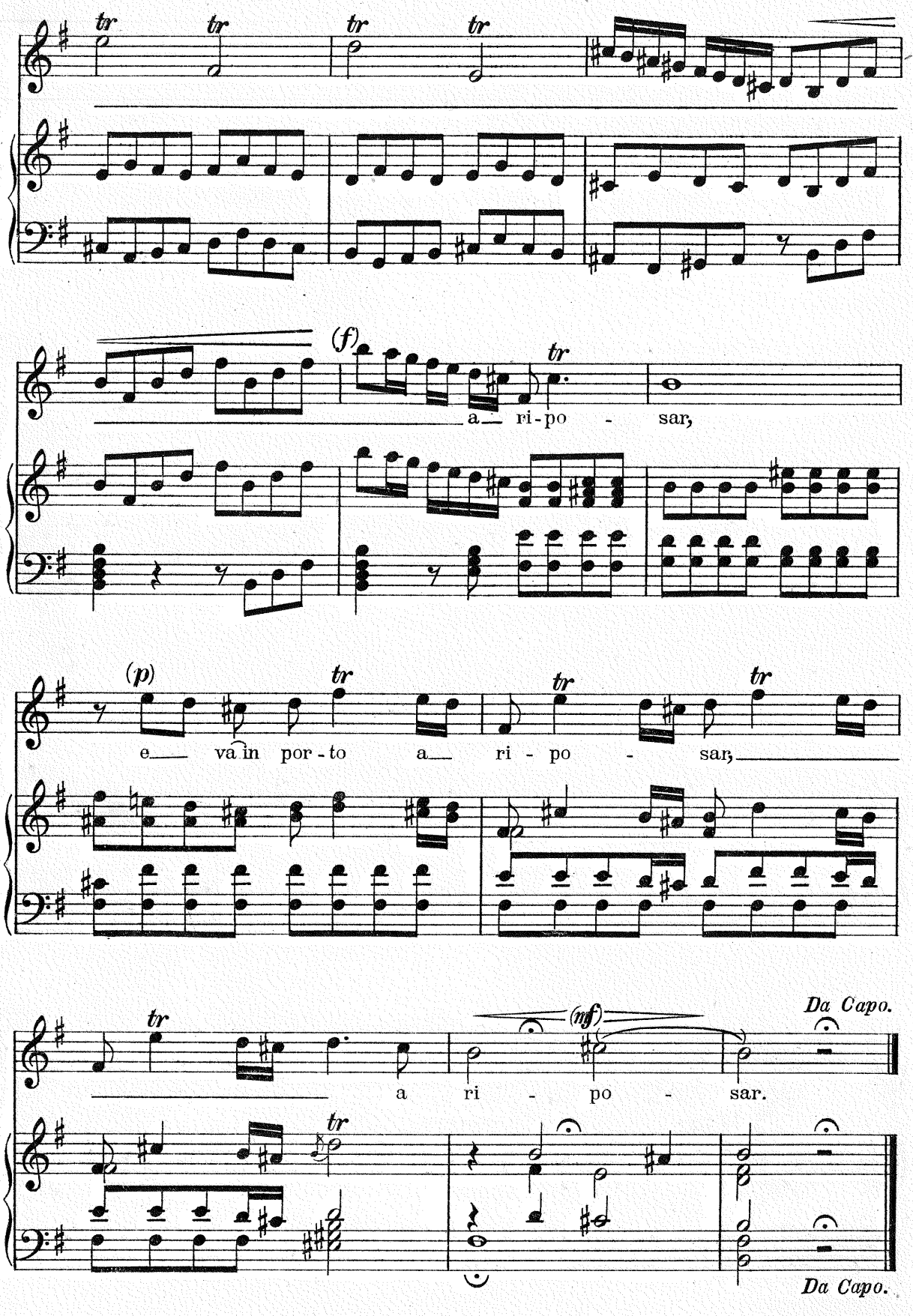
In sen mi tace Smarrito il core Non ha più pace Nel suo dolore, E render co sospir Men grave il suo martir Non ha speranza. Se la mia bella Dolce m'accende Crudele stella Miser mi rende, È vero ma pien di costanza.	Es schweigt im Busen Das verwirrte Herz, Es hat keinen Frieden mehr In seinem Schmerz; Durch Seufzer zu erleichtern Seine tiefe Qual Hat es keine Hoffnung. Wenn meine Schöne Süß mich entzündet, Das grausame Mädchen, Macht sie mich unglücklich, Fürwahr, aber voll Standhaftigkeit.

- suo do - lo - re, e render cò so - spir men grave il suo mar - tir non
non ha spe - ran - - za, non non ha spe - ran - - za.
In sen mi ta - - ce
smar - ri - to il co - - re non ha più pa - ce nel

p
mf
suo_ do - lo - re
e render cò so - spir
men grave il suo mar-
p
tr
tir
non,
non ha_ spe - ran - - za,
mf
p
e render cò i so - spir
men grave il suo mar - tir
non,
tr
f
(allarg.)
tr
(a tempo)
non ha spe - ran - - za,
non ha spe - ran - - za.
f
f

Fine.
3
tr
tr
Fine.
p
mf
mp
Se la mia bel-la dol - ce m'ac-cen - de cru-de-le stel-la mi-ser mi
p
f
p
ren - de mi - ser è ve - ro ma pien di co - stan -
f allargando
D. C.
- za, pien di co - stan - za.
D. C.

12.

Son qual nave ch'agitata.

Arie des Arbace, Einlage zu Adolf Hasse's Oper „Artaserse" von Riccardo Broschi.

Son qual nave ch'agitata
Da più scogli in mezzo all' onde
Si confonde e spaventata
Va solcando in alto mar.
Ma in veder l'amato lido
Lascia l'onde e vento infido
E va in porto a riposar.

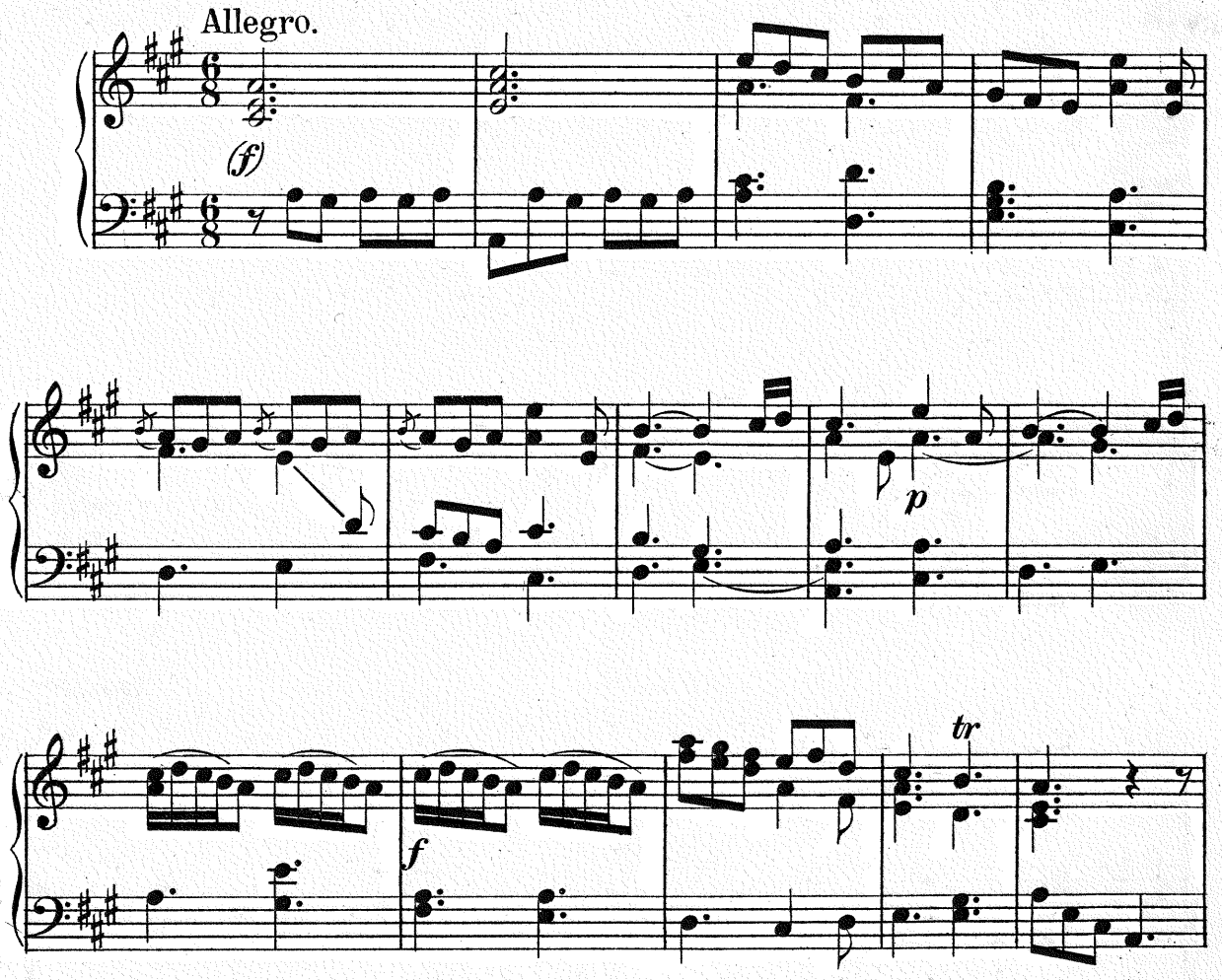
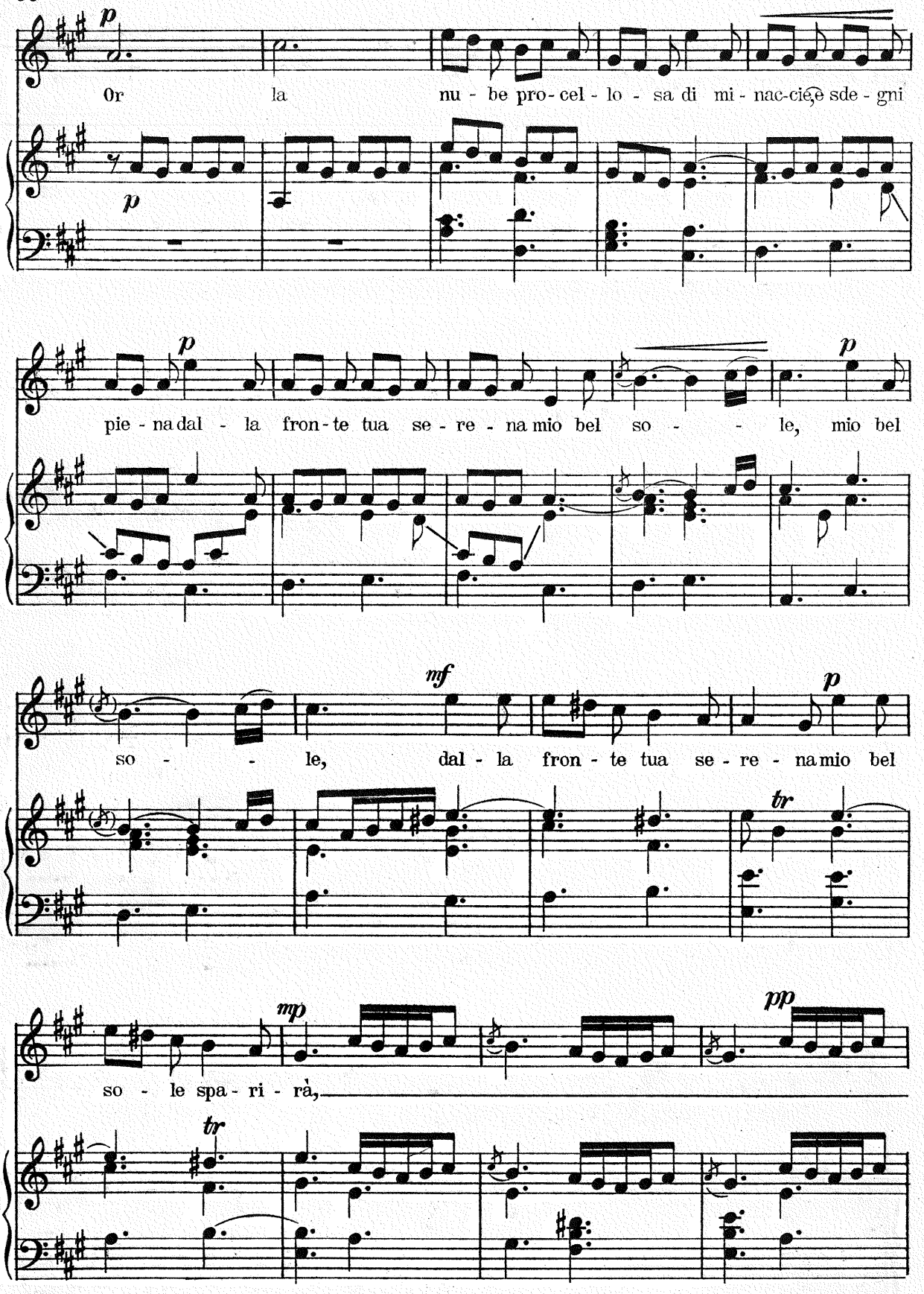
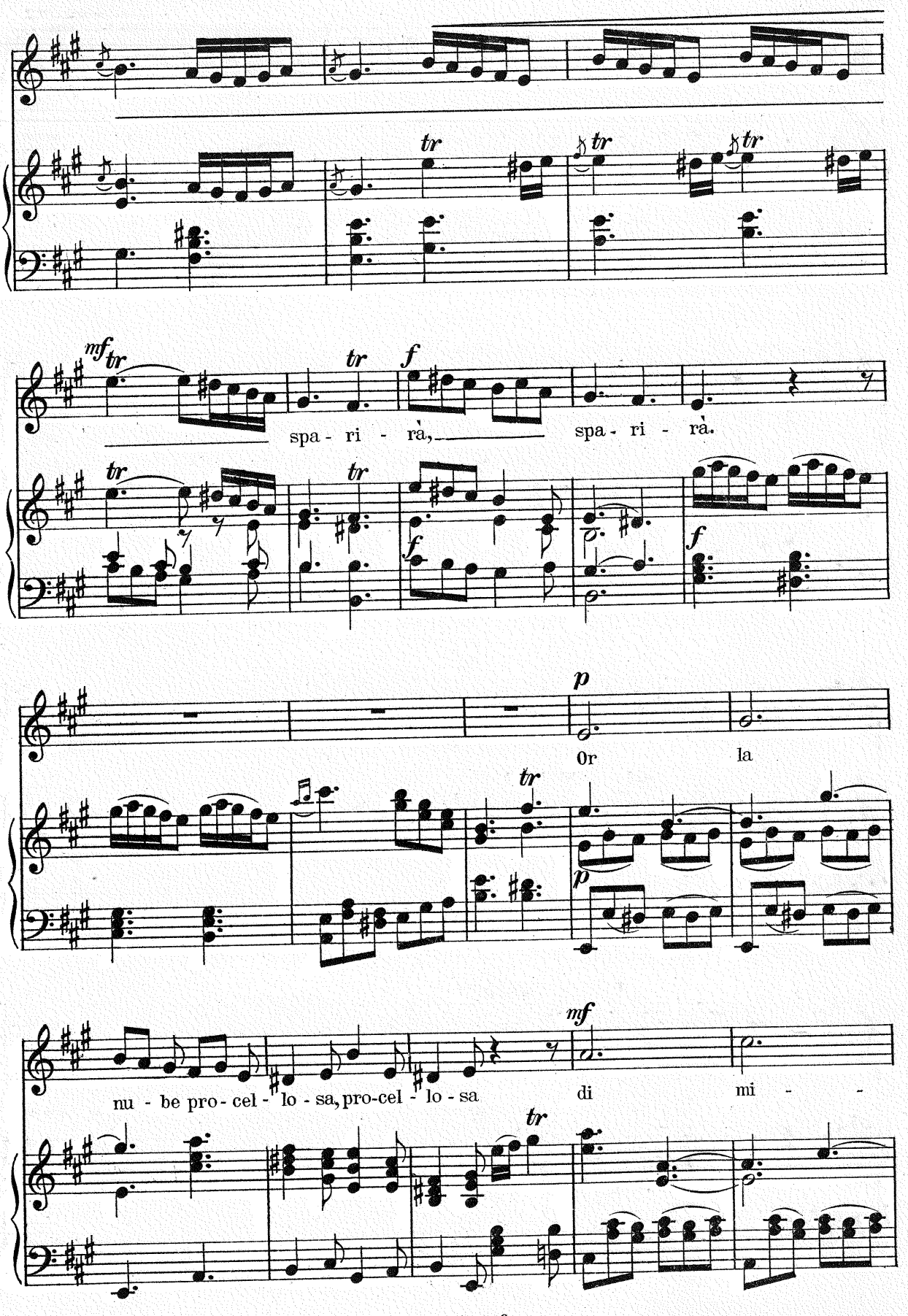
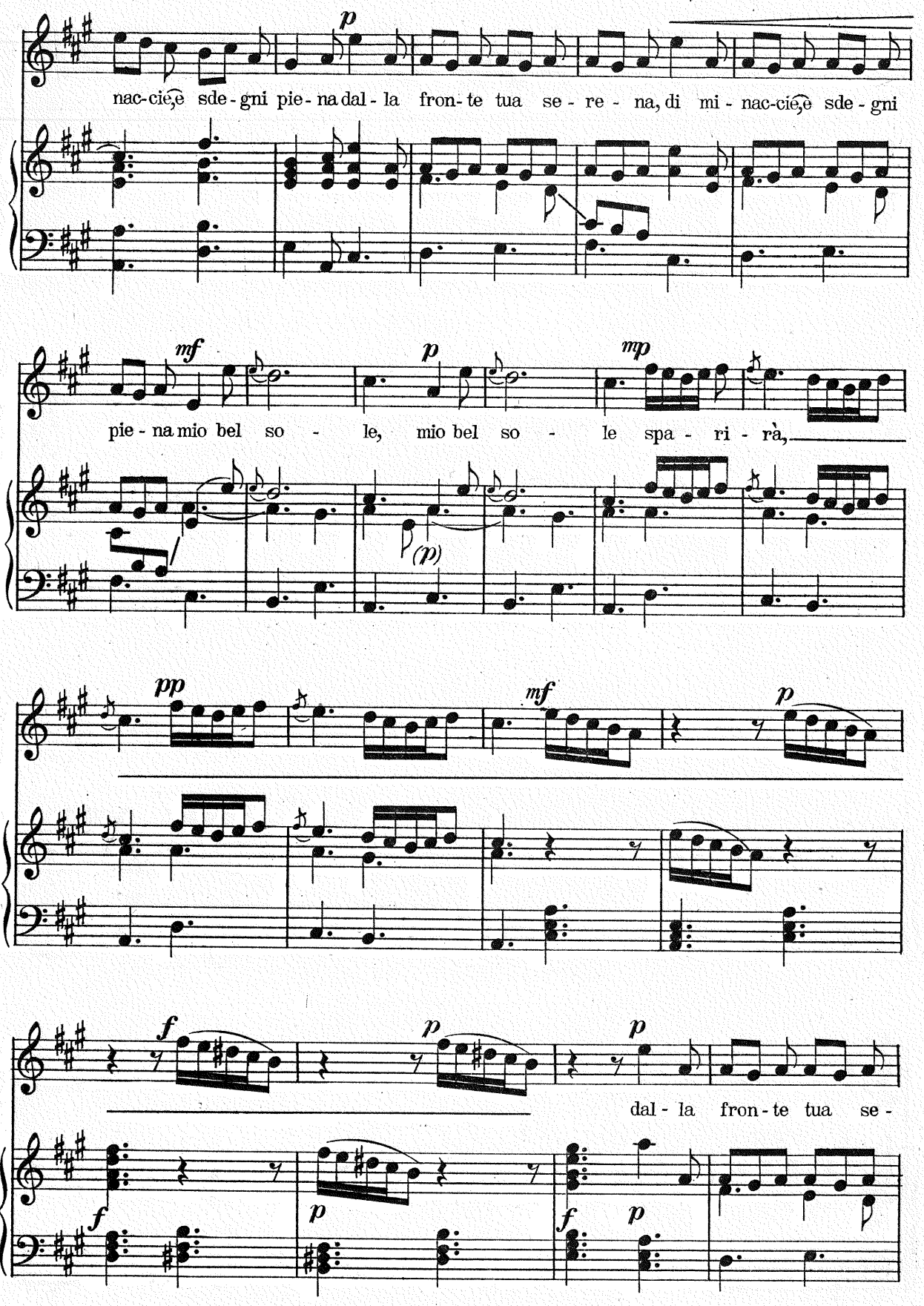
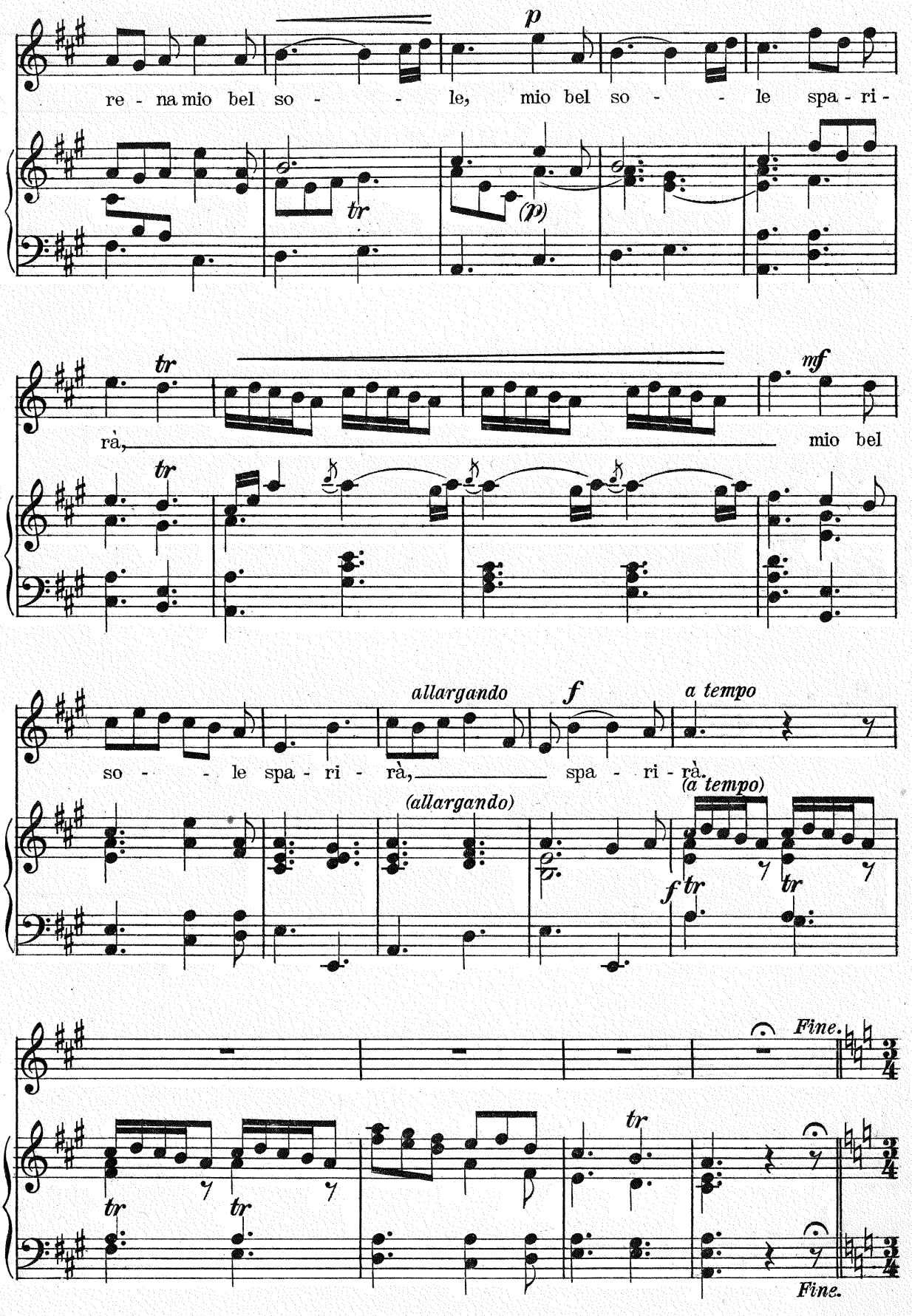
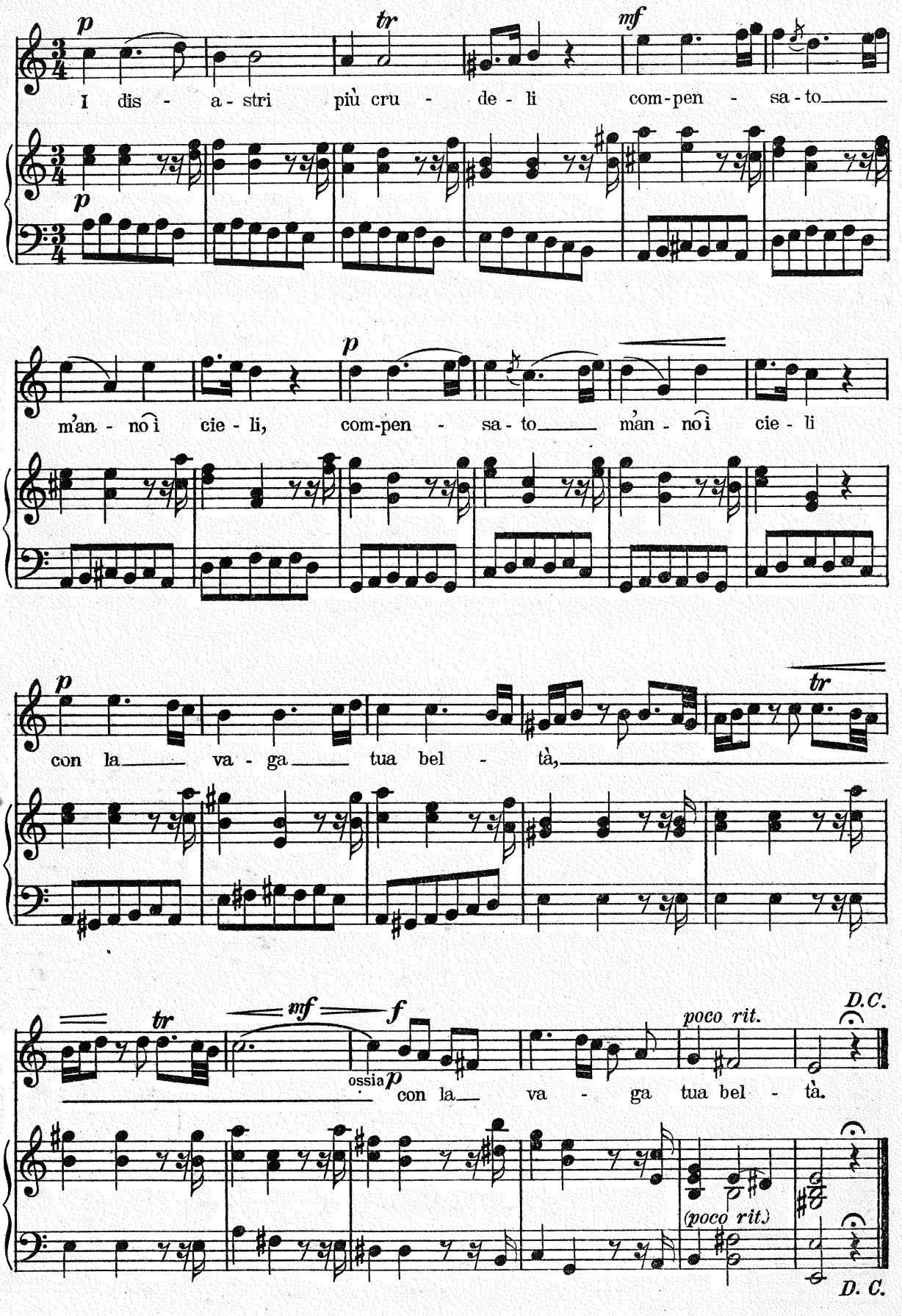
Ich bin wie das Schiff, das bedroht
Von Klippen inmitten der Wogen,
Verwirrt und erschreckt
Aufs offene Meer hinaus flüchtet.
Doch wenn es das geliebte Gestade erblickt,
Verläßt es die Wogen und den trügerischen Wind
Und eilt zum Hafen um auszuruhen.

3 2 1 2 1
2 1 2 1
p
f
(ff)
Son qual na - - - - - - - - - ve.
(p)

(p)
Son qual na - ve cha - gi - ta - ta da più sco - gli in
(p)
mez - zo all' on - de si con-fon - de, si con-fon - de
tr tr
e spa - ven - ta
ta

(f)
va sol - can do in al - to mar
(p)
(f)
(f)
va sol - can -
tr
do in al - - - - to mar.
(f)

(p)
Son qual na - ve
tr
(p)
(f)
ch'a - gi - ta - ta ch'a - gi - ta - ta
p
da più sco - gli in
f
p
f
mez - zo all' on - de in mez-zo all' on - de
p
si con-fon - de
f
p

(mf)
si con-fon - de e spa-ven-ta - ta va sol - can - do in
(p)
al - to mar, in al - to mar,
tr
tr
(f)
tr tr tr tr
in al - to mar.
tr
(p)
in al - to
tr
f

mar.
(p)
tr

tr
(pp)
(p)
si con - fon-de e spa-ven - ta - ta
(mf)
va sol - cando in al - to
(p)
mar
tr
(f)

(p)
tr
Largo. f
tr
a tempo
in_ al-to mar in al-to man
tr
Largo.
(a tempo)
(f)
tr

Fine.
p
Ma in ve - der l'a - ma - to li - do
p
Fine.
la - scia l'on - de e ven - to in - fi - do e va in por - to a
ri - po - sar,

tr
tr
tr
tr
(f)
tr
a ri-po - sar,
(p)
tr
tr
tr
e va in por-to a ri - po - sar,
tr
(mf)
Da Capo.
a ri - po - sar.
tr
Da Capo.

13.

Or la nube procellosa.

Arie des Arbace, Einlage zu Adolf Hasse's Oper „Artaserse" von Nicolo Porpora.

Or la nube procellosa
Di minaccie, e sdegni piena
Dalla fronte tua serena
Mio bel sole sparirà.
I disastri più crudeli
Compensato m'anno i Cieli
Con la vaga tua beltà.

Nun wird die stürmische Wolke,
Mit Drohungen und Unmut beladen,
Von deiner heiteren Stirne,
Du meine schöne Sonne, weichen.
Für das grausamste Unglück
Hat mich der Himmel entschädigt
Durch deine anmutsvolle Schönheit.

p
Or la nu - be pro - cel - lo - sa di mi - nac-cie, e sde - gni
p
p
pie - na dal - la fron - te tua se - re - na mio bel so - - le, mio bel
mf
p
so - - le, dal - la fron - te tua se - re - na mio bel
tr
mp
pp
so - le spa - ri - rà,
tr

mf
tr
spa - ri - rà,
spa - ri - rà.
f
p
Or la
nu - be pro - cel - lo - sa, pro - cel - lo - sa
di mi - -

p
nac-cie,è sde-gni pie-na dal-la fron-te tua se-re-na, di mi-nac-cie,è sde-gni
mf
p
mp
pie-na mio bel so-le, mio bel so-le spa-ri-rà,
(p)
pp
mf
p
f
p
p
dal-la fron-te tua se-
f
p
f
p

p
re - na mio bel so - - le, mio bel so - - le spa - ri -
tr
(p)
tr
rà,
mio bel
tr
mf
allargando
f
a tempo
so - - le spa - ri - rà, spa - ri - rà.
(allargando)
(a tempo)
f tr
tr
Fine.
tr
tr
tr
Fine.

p
tr
mf
I dis - a - stri più cru - de - li com-pen - sa - to
p
p
m'an - no i cie - li, com-pen - sa - to m'an - no i cie - li
p
tr
con la va - ga tua bel - tà,
tr
mf
f
ossia p
con la va - ga tua bel - tà.
poco rit.
D.C.
(poco rit.)
D. C.

14.

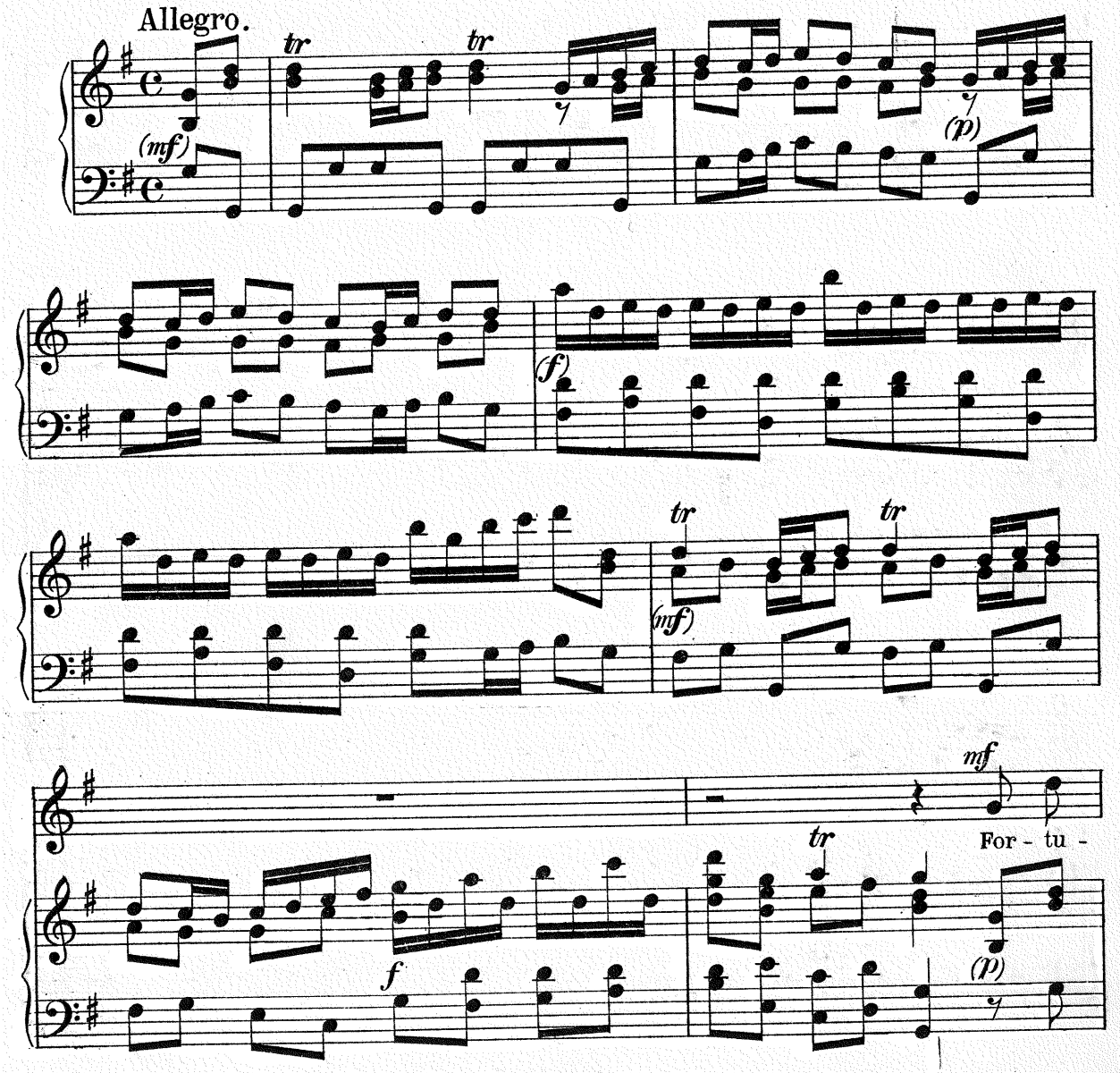
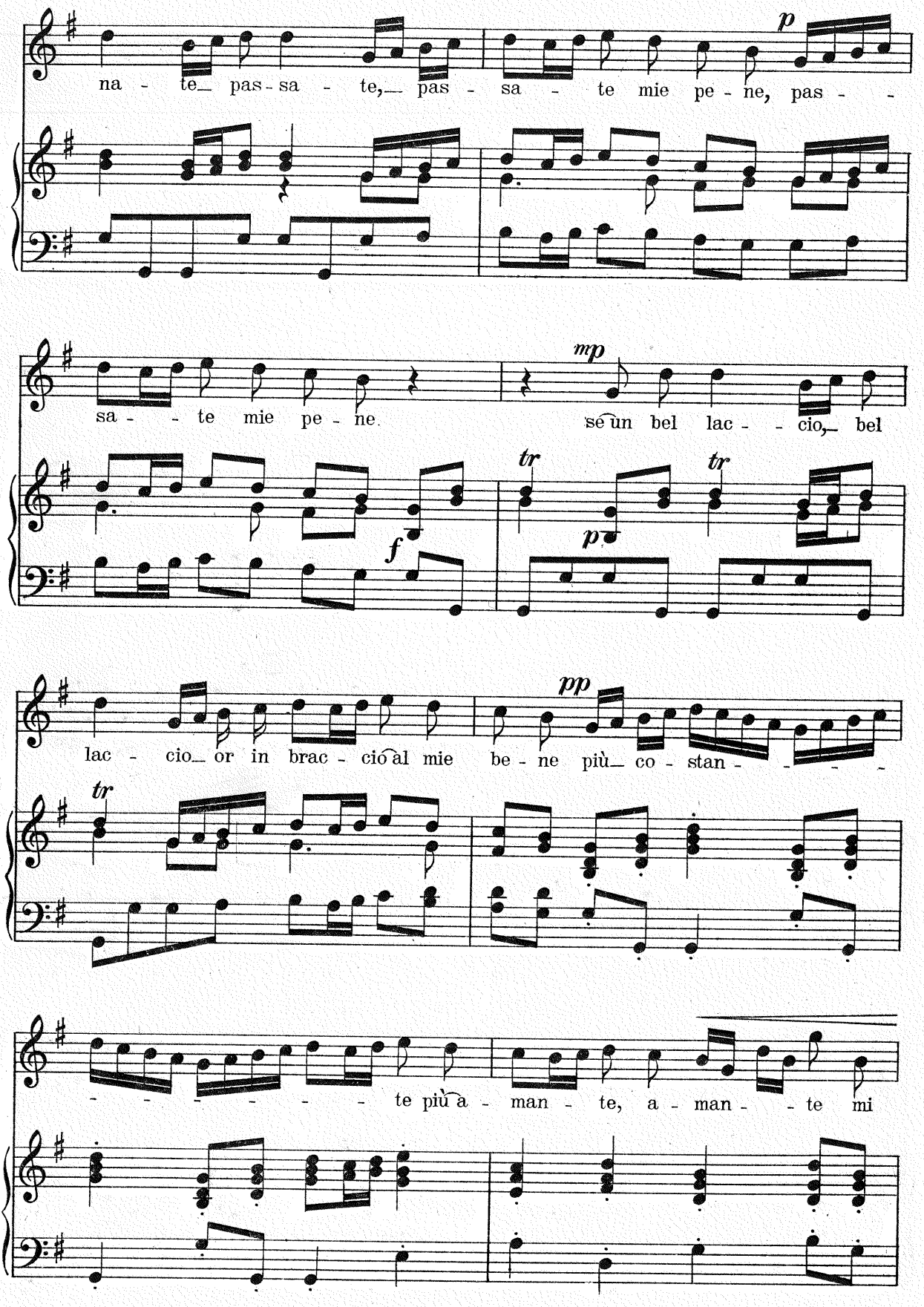
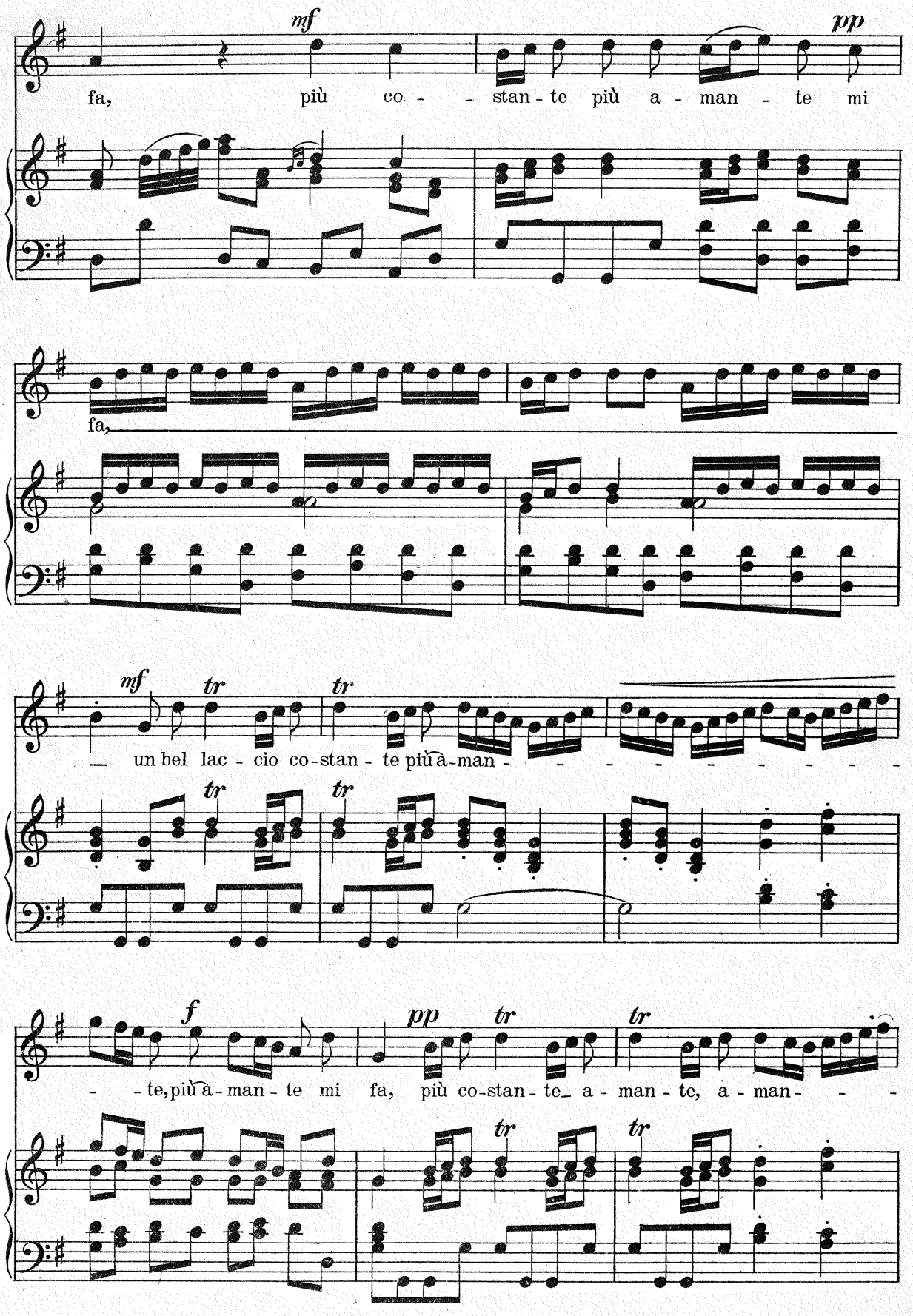
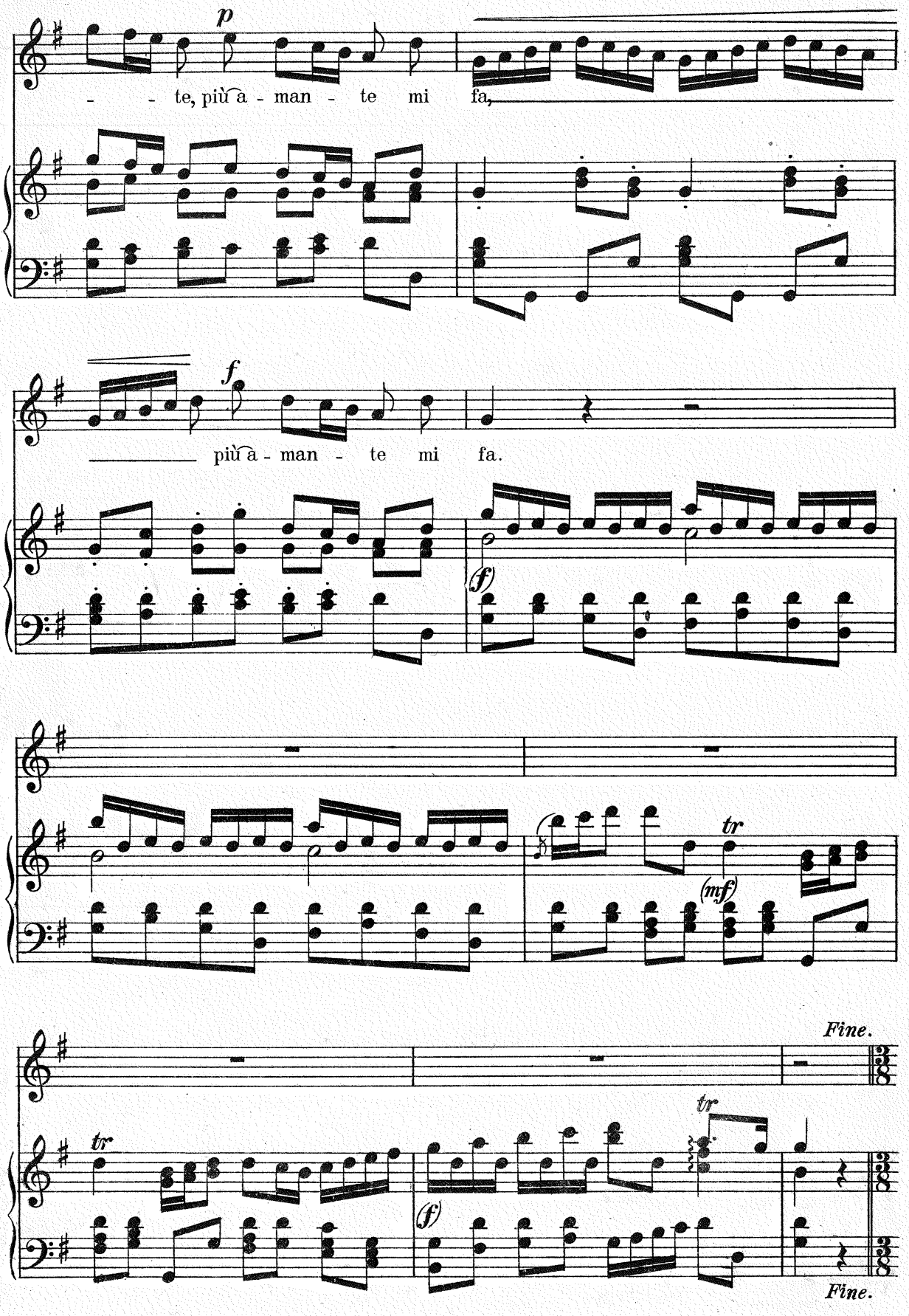
Fortunate passate mie pene.

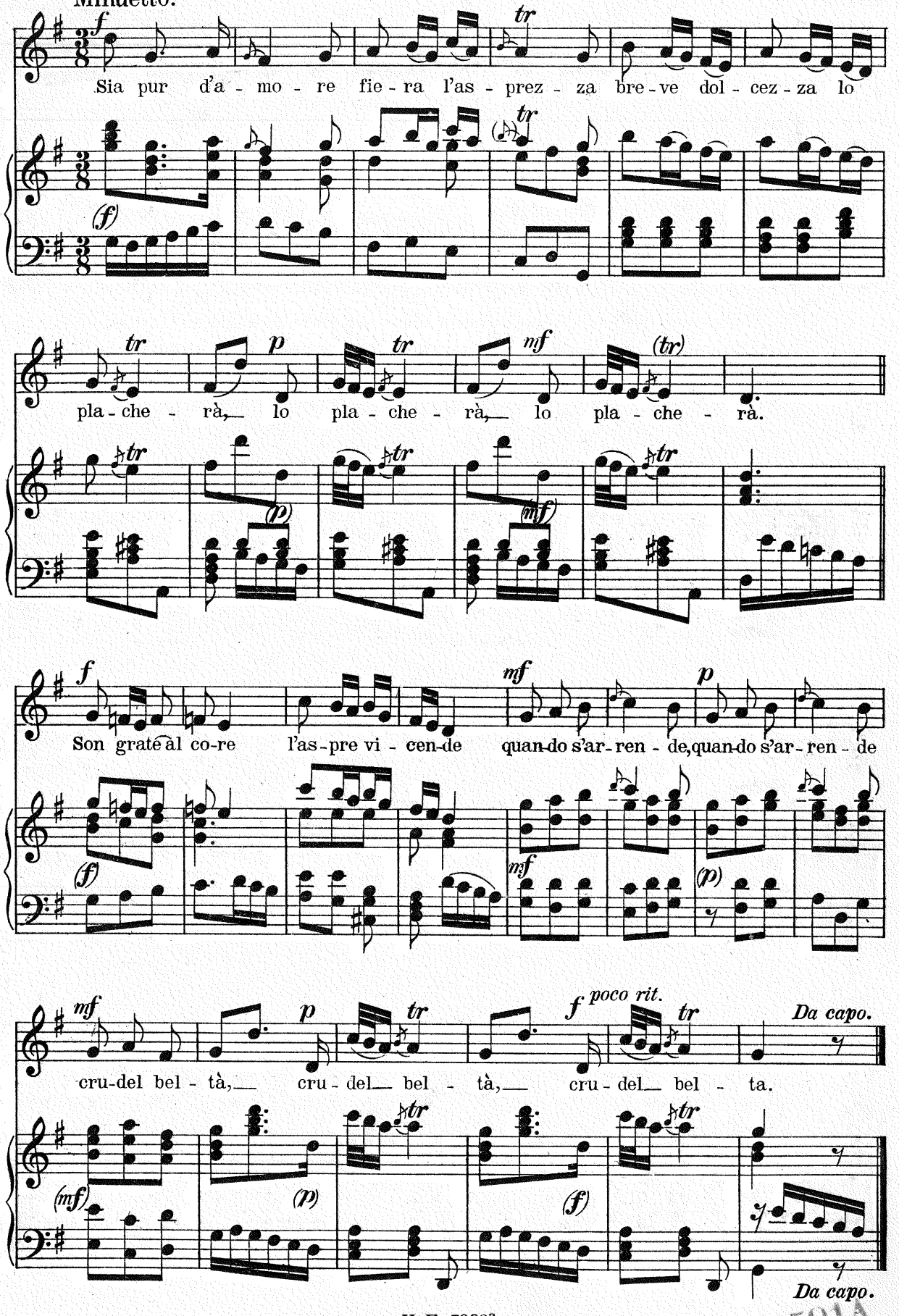
Arie des Arbace, Einlage zu Adolf Hasse's Oper „Artaserse" von Attilio Ariosti.

Fortunate
Passate
Mie pene
Se un bel laccio
Or in braccio
Al mio bene
Più costante
Più amante
Mi fa.

Sia pur d'amore
Fiera l'asprezza
Breve dolcezza
Lo placherà.
Son grate al core
L'aspre vicende
Quando s'arrende
Crudel beltà.

Als Glück preise ich,
Was ich überstand
An Leiden,
Wenn ein schönes Band
Oder eine Umschlingung
Meiner Geliebten
Noch treuer,
Noch liebender
Mich macht.

Wenn bloß von Liebe stammt
Die wilde Grausamkeit,
So wird in kurzem Zärtlichkeit
Sie mildern.
Angenehm sind dem Herzen
Harte Schicksale,
Wenn schließlich unterliegt
Grausame Schönheit.

na - te pas - sa - te, pas - sa - te mie pe - ne, pas - -
p
sa - - te mie pe - ne.
mp
se un bel lac - - cio, bel
f
tr
p
tr
lac - cio or in brac - cio al mie be - ne più co - stan - - - -
pp
tr
- - - - - - - te più a - man - te, a - man - - te mi

mf
pp
fa, più co - - stan - te più a - man - te mi
fa,
mf
tr
tr
un bel lac - cio co-stan - te più a-man -
tr
tr
f
pp
tr
tr
- te, più a - man - te mi fa, più co-stan - te a - man - te, a - man -
tr
tr

p
- - te, più a - man - te mi fa,
f
più a - man - te mi fa.
(f)
tr
(mf)
Fine.
tr
tr
(f)
Fine.

Minuetto.

224591A

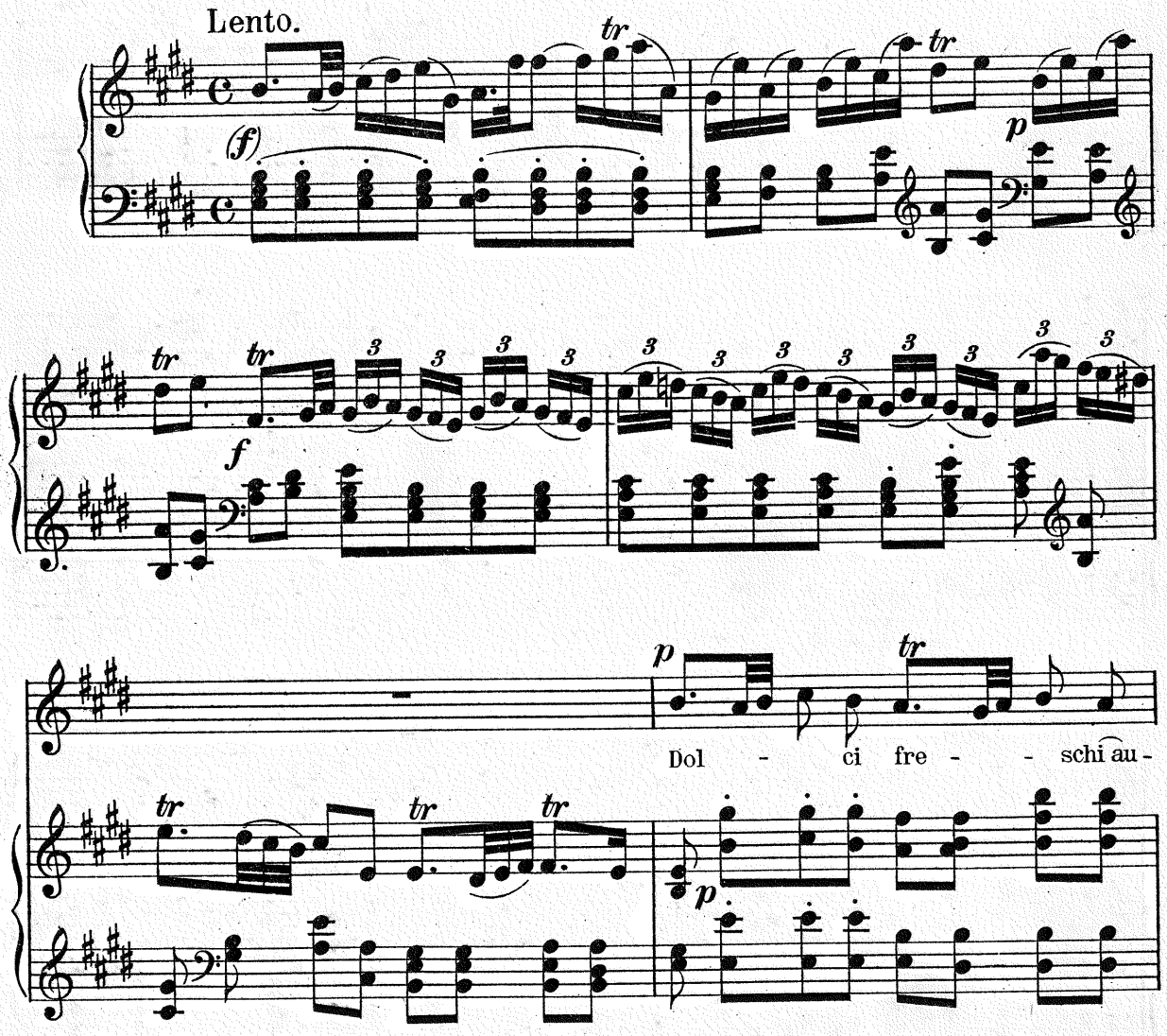
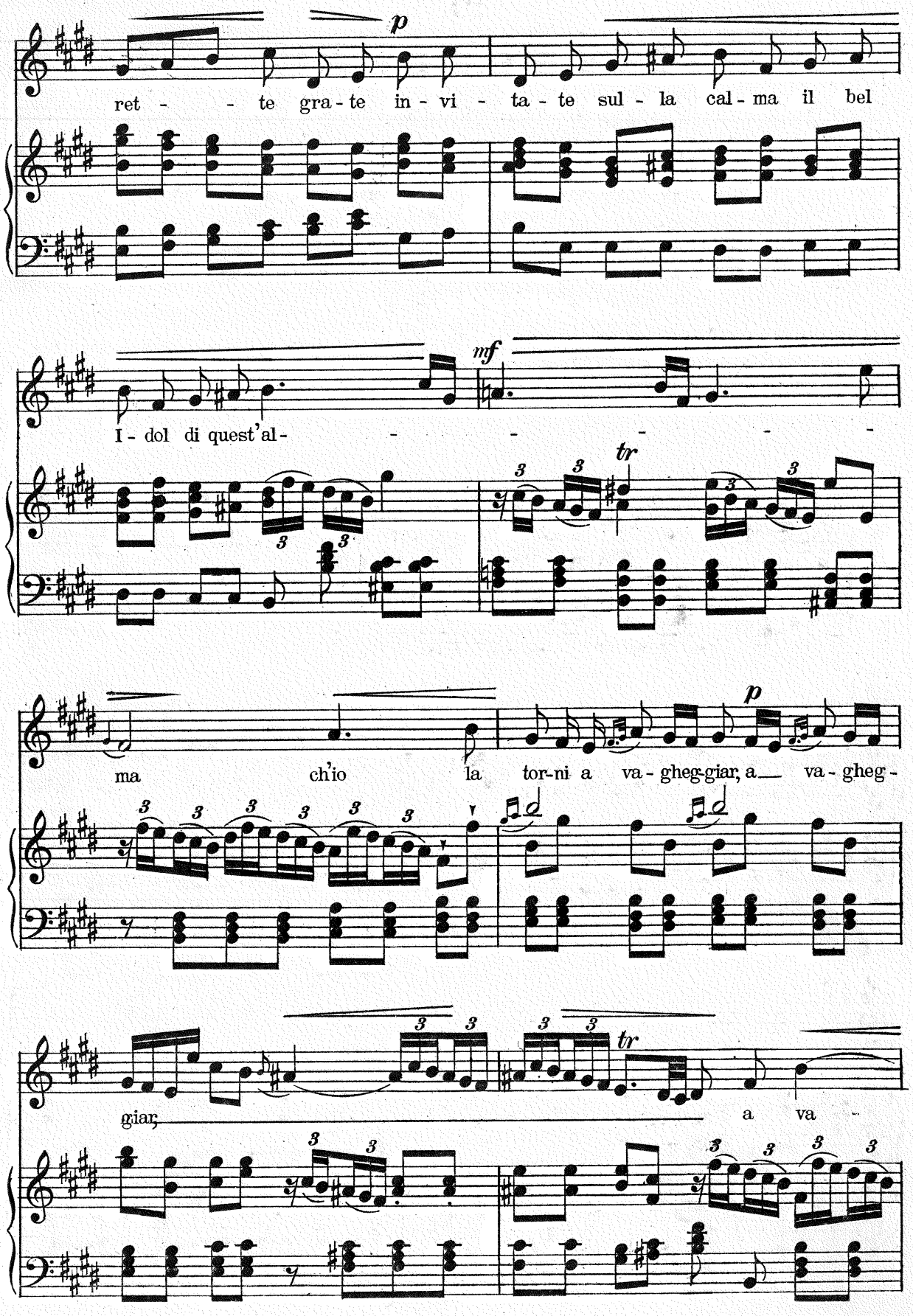
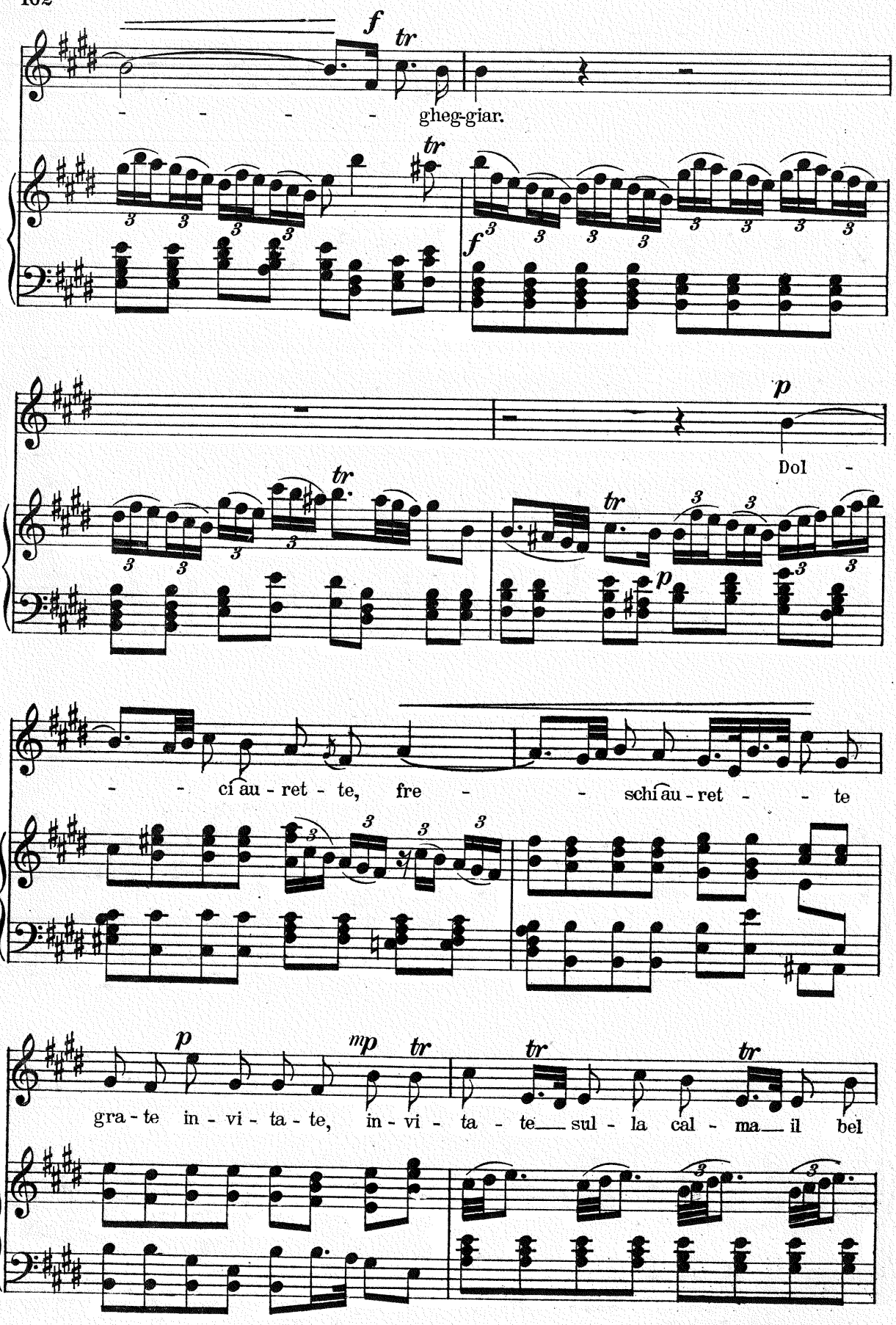
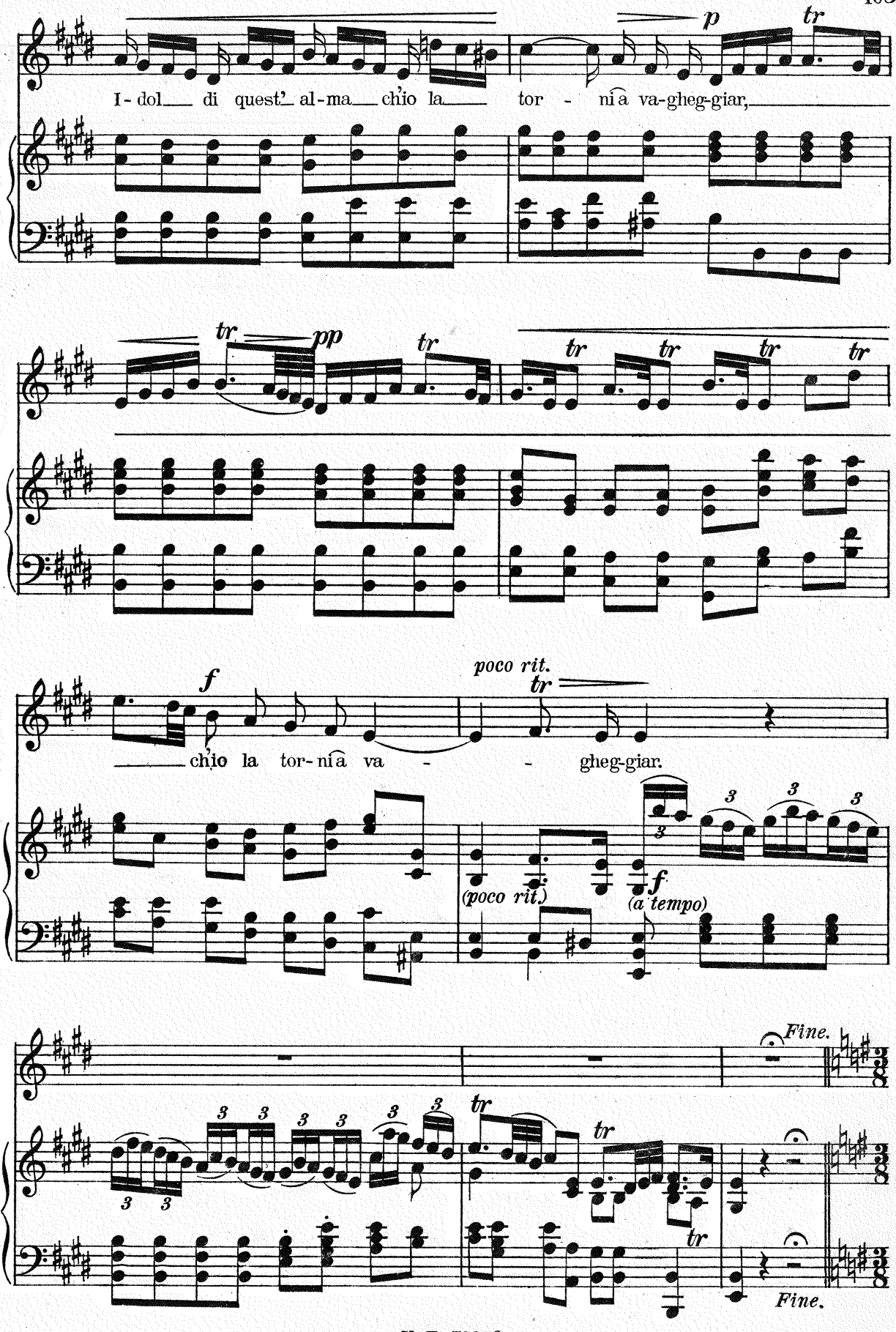
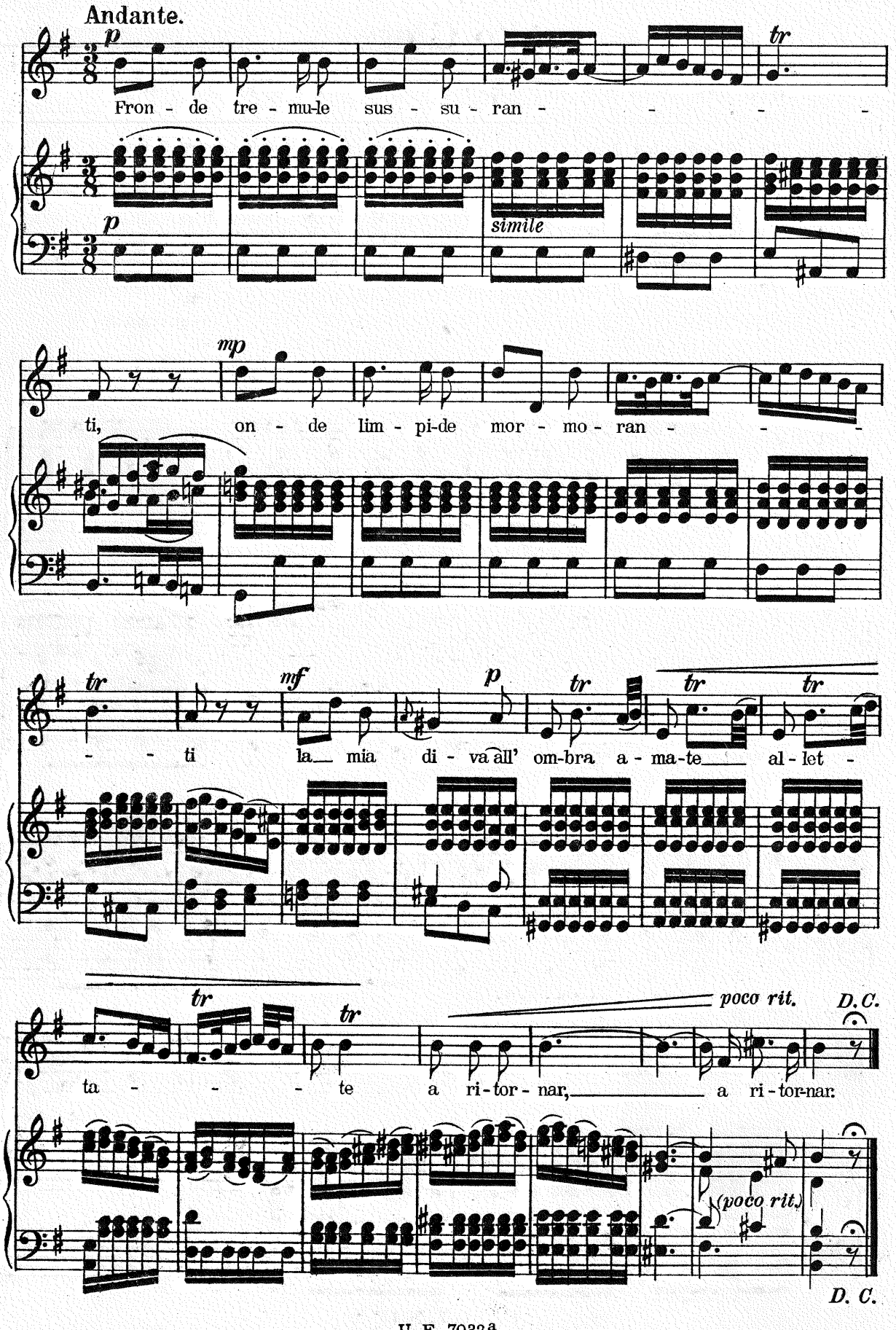
15.

Dolci freschi aurette.

Arie des Acis aus der Oper „Polifemo“ von Nicolo Porpora.

Dolci freschi aurette grate
Invitate sulla calma
Il bel Idol di quest' alma
Ch'io la torni a vagheggiar.
Fronde tremule sussuranti
Onde limpide mormoranti
La mia diva all' ombra amate
Allettate a ritornar.

Paolo Rolli.

Süße, frische, angenehme Lüftchen,
Ihr ladet in diese Stille
Das schöne Idol dieses Herzens,
Daß ich ihr meine Sehnsucht wieder widme.
Flüsterndes Espenlaub,
Klare murmelnde Wellen
Lockt meine Göttin, zu dem geliebten Schatten
Wieder zurückzukehren.

p
ret - - te gra - te in - vi - ta - te sul - la cal - ma il bel
mf
I - dol di quest'al - - - - - -
tr
p
ma ch'io la tor-ni a va - gheg-giar, a va - gheg -
giar,
tr
a va -

- - - - - gheg-giar.
Dol -
- - ci au - ret - te, fre - - schi au - ret - - te
gra - te in - vi - ta - te, in - vi - ta - te sul - la cal - ma il bel

I - dol di quest' al - ma chio la tor - nia va - gheg - giar,
p
tr
pp
f
poco rit.
chio la tor - nia va - gheg - giar.
(poco rit.)
(a tempo)
Fine.
Fine.

Andante.
p
Fron - de tre - mu-le sus - su - ran -
tr
simile
mp
ti, on - de lim - pi-de mor - mo - ran -
tr
mf
p
- ti la mia di - va all' om-bra a - ma-te al-let -
tr
poco rit.
D. C.
ta - te a ri-tor - nar, a ri-tor-nar.
(poco rit.)
D. C.

16.

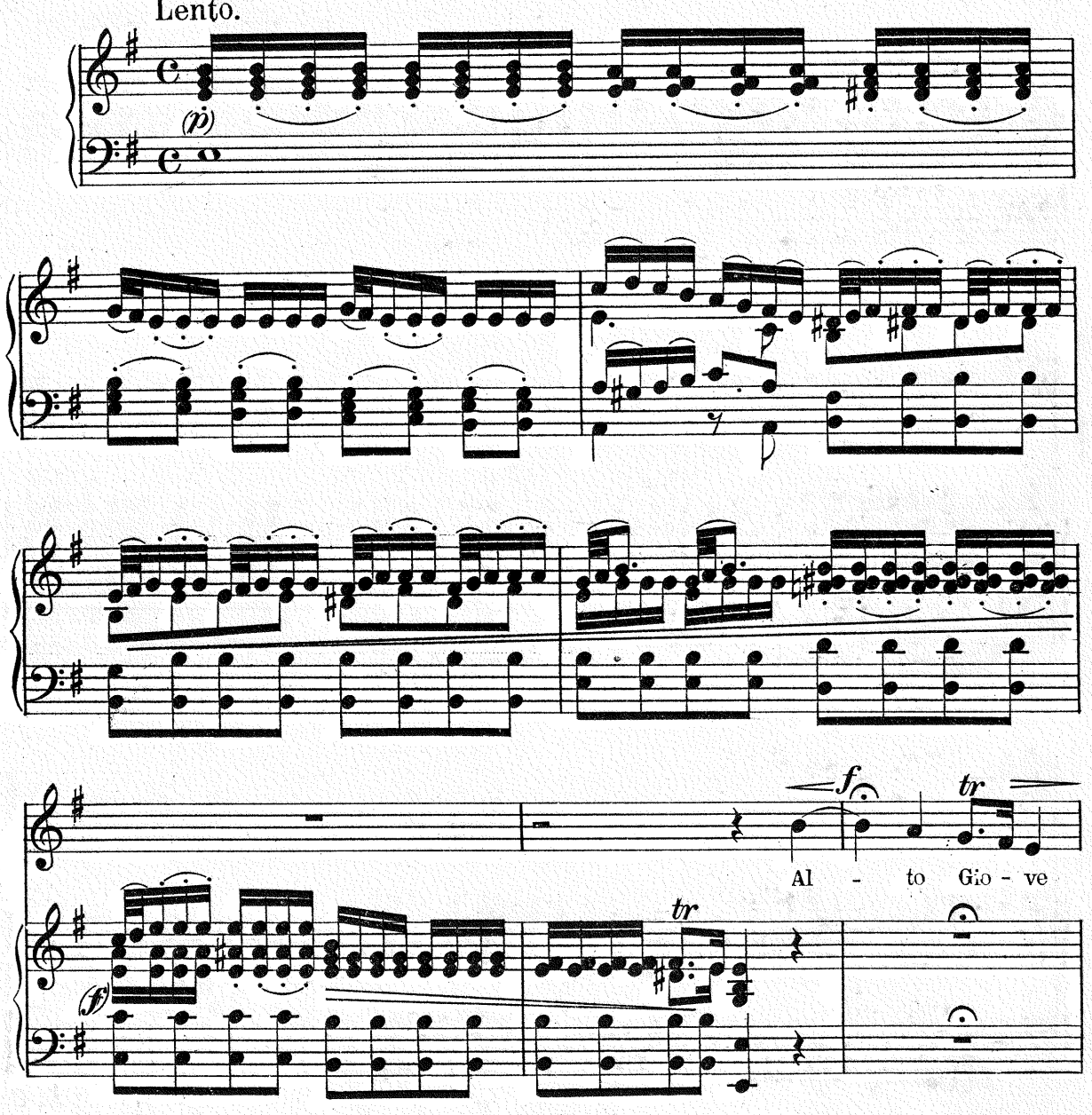
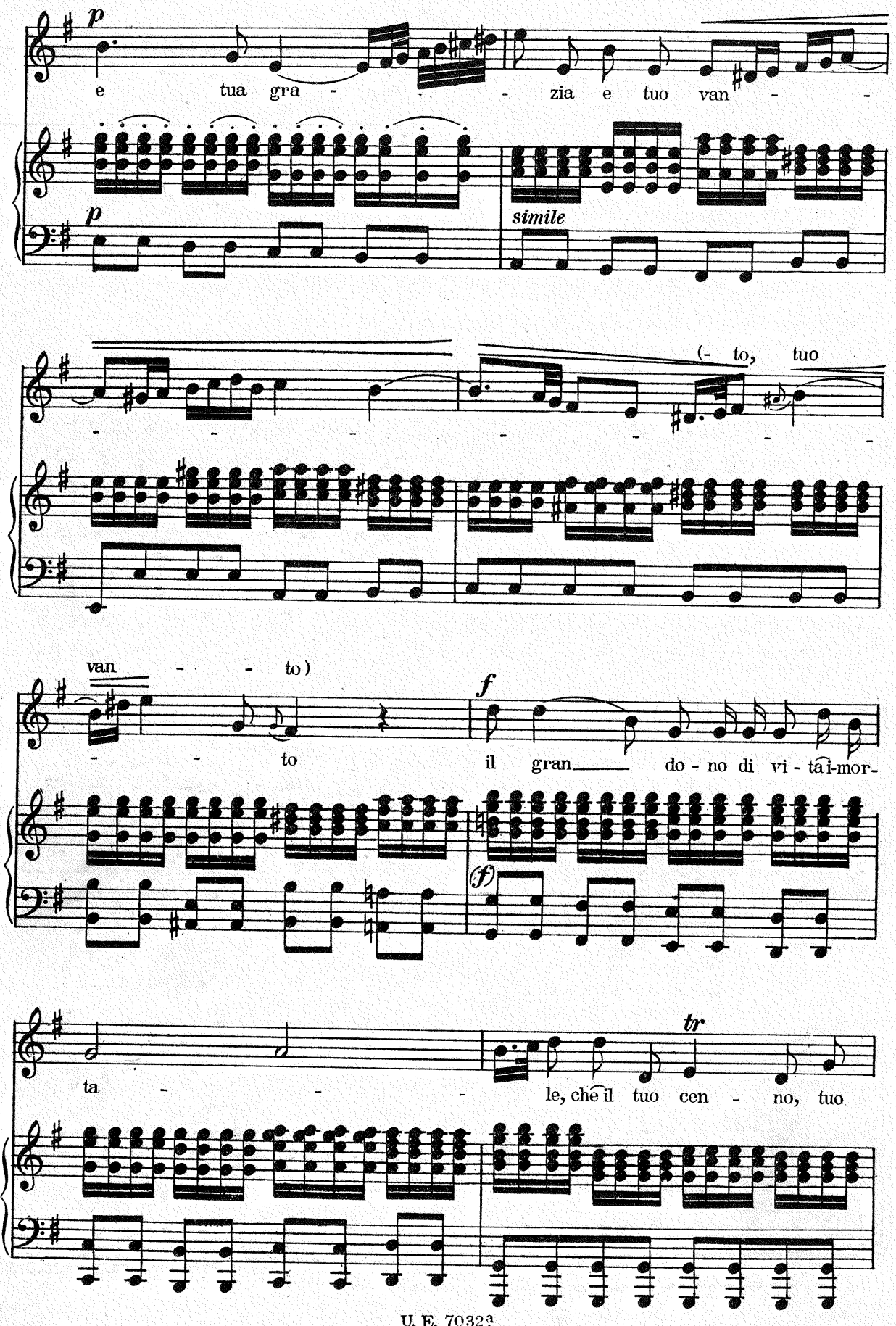
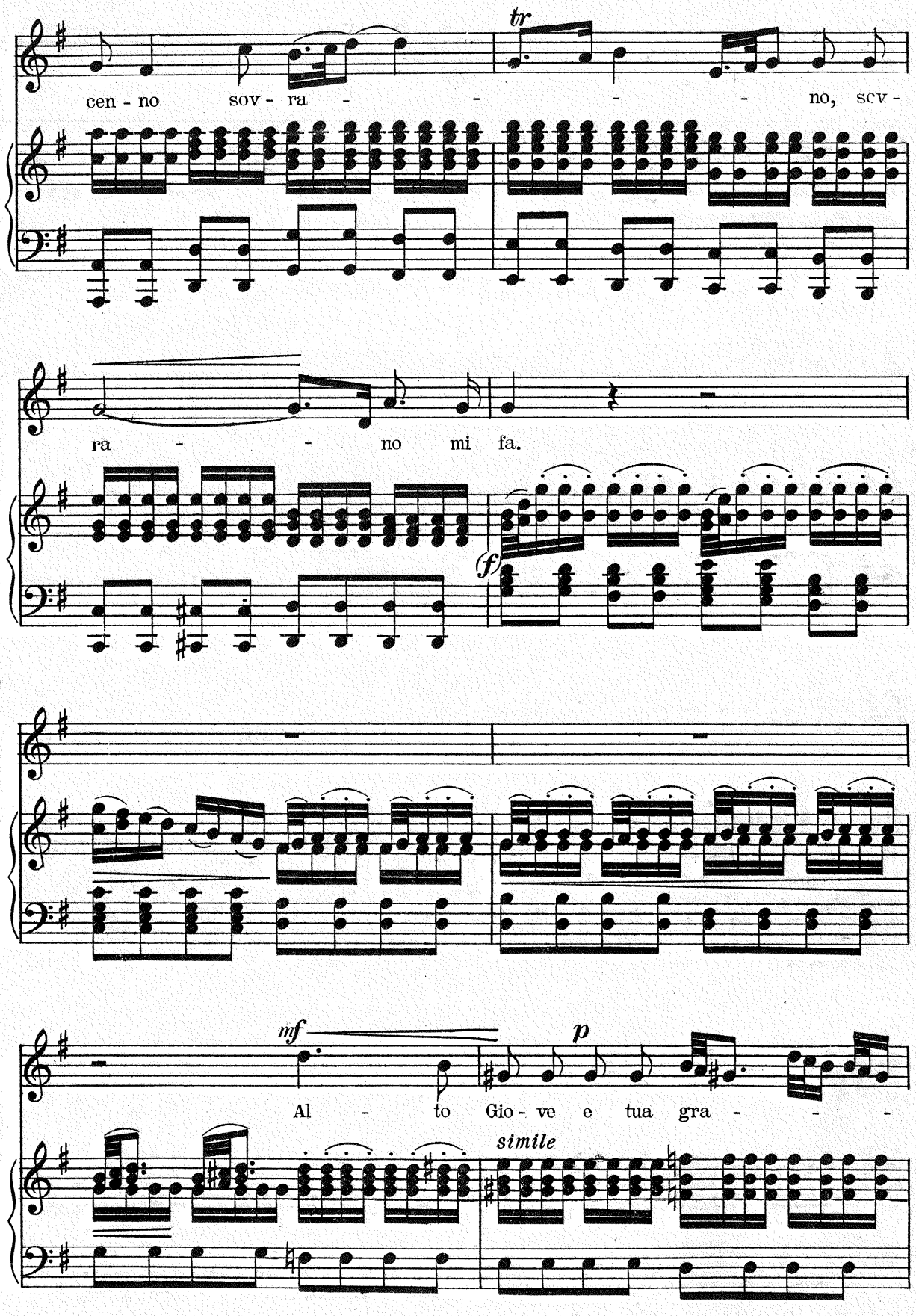
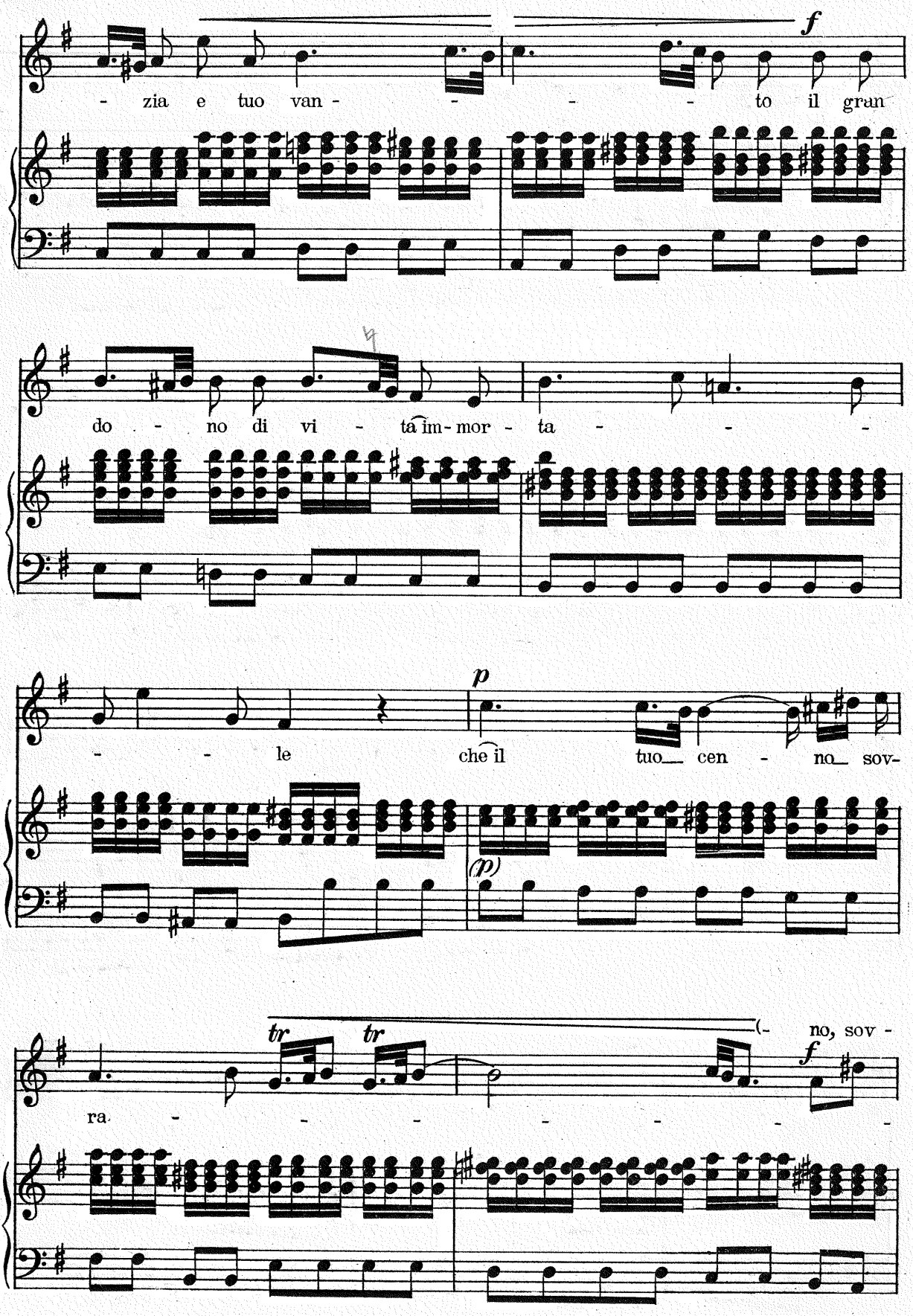
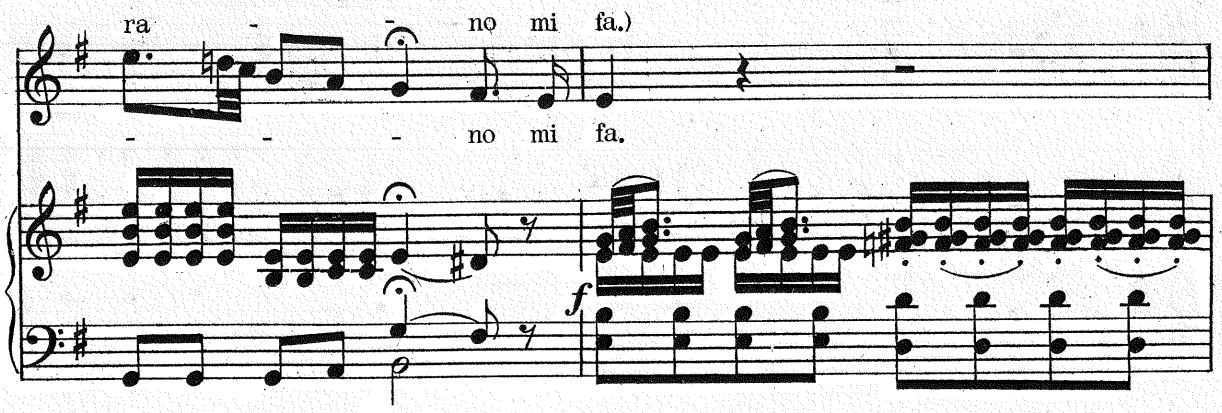
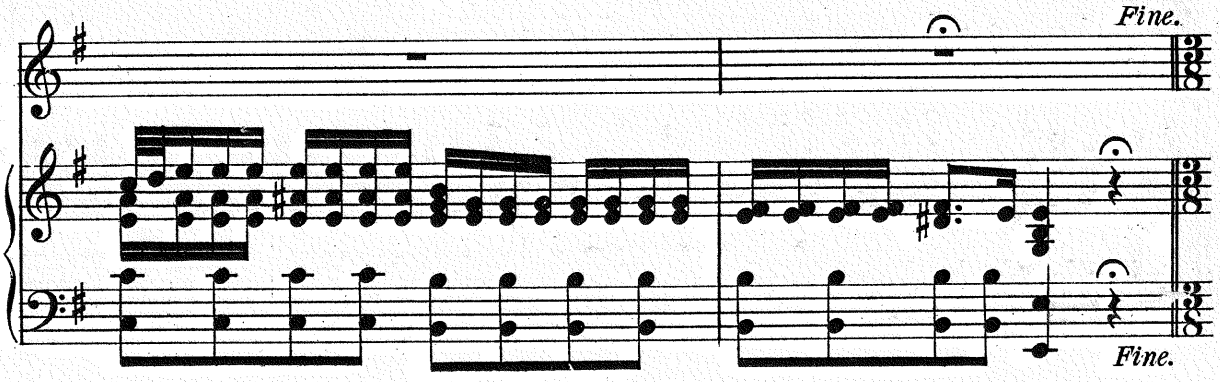
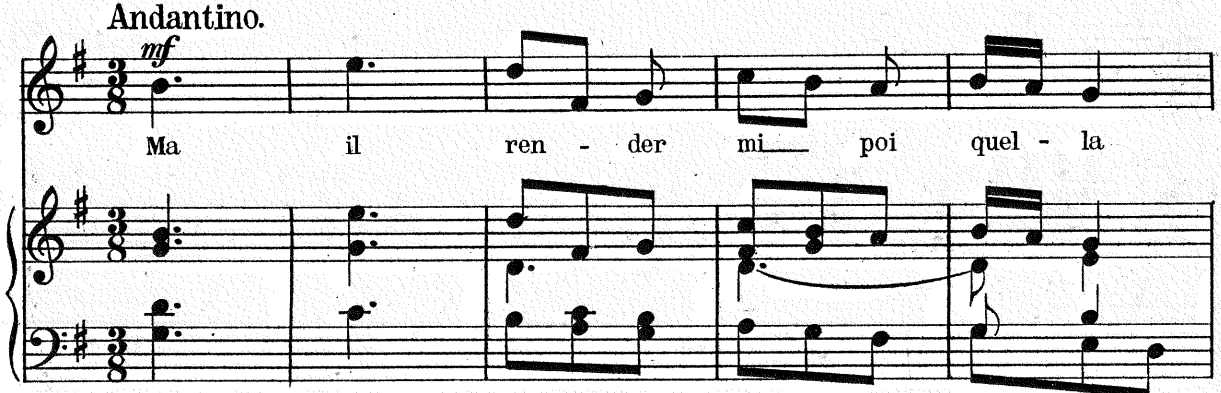
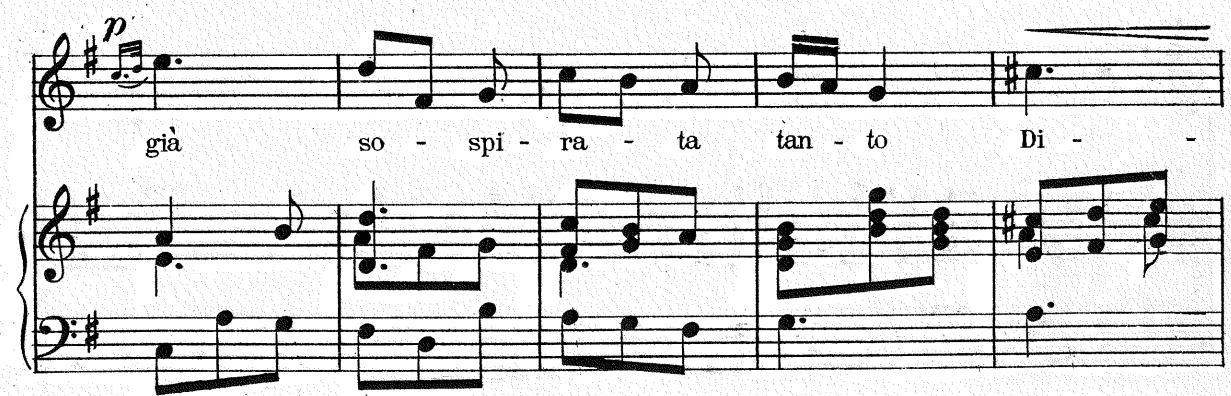
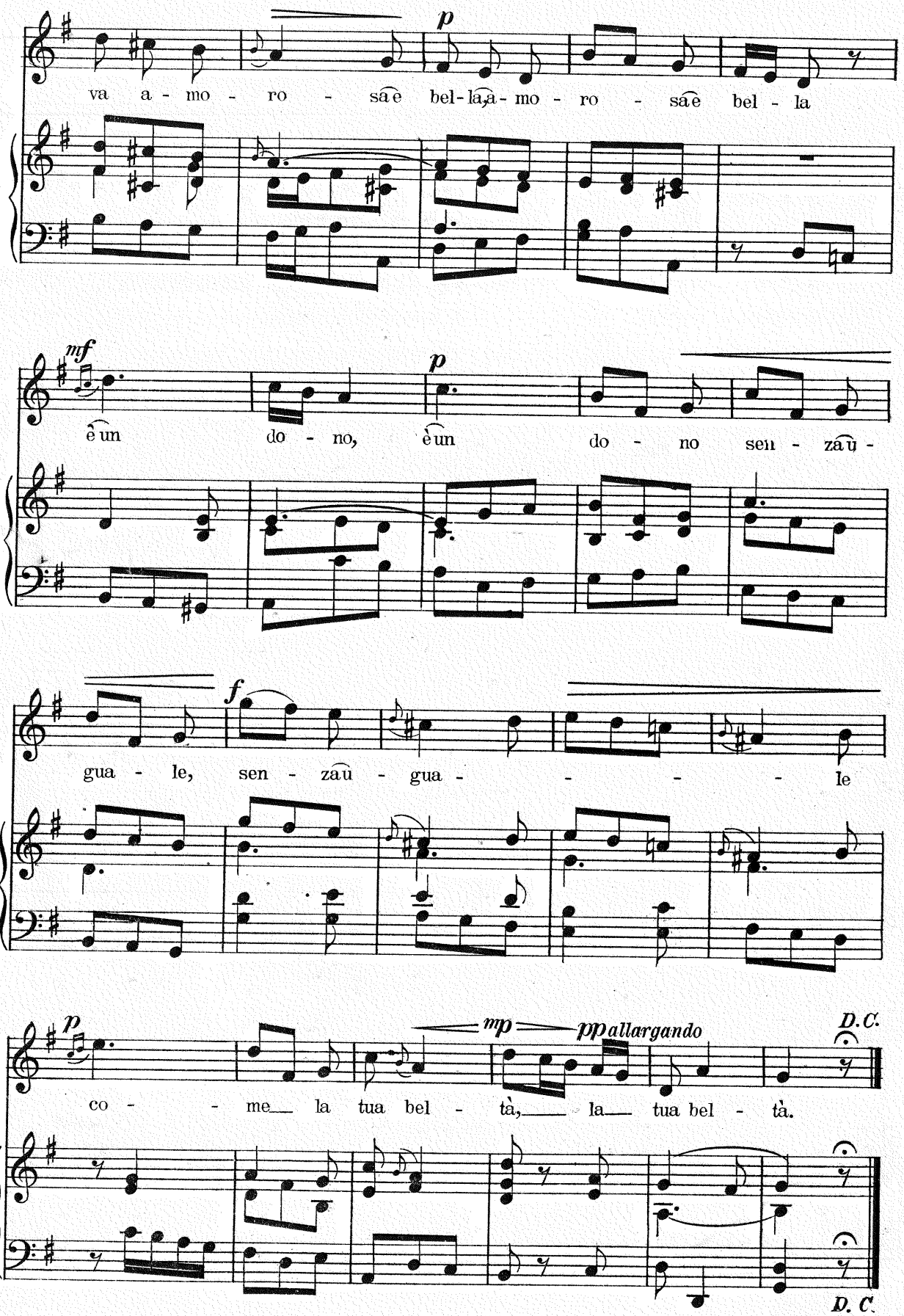
Alto Giove.

Arie des Acis aus der Oper „Polifemo“ von Nicolo Porpora.

Alto Giove e tua grazia
E tuo vanto il gran dono
Di vita immortale
Che il tuo cenno
Sovrano mi fa.
Ma il rendermi poi quella
Già sospirata tanto Diva
Amorosa e bella
È un dono senza uguale
Come la tua beltà.

Paolo Rolli.

Allmächt'ger Jupiter, deine Gunst
Und dein Ruhm ist das große Geschenk
Der Unsterblichkeit,
Dein Wink
Macht mich erhaben.
Doch daß du mir nun auch wiedergibst
Die so heiß ersehnte Göttin,
Die liebevolle und schöne,
Ist ein Geschenk, unvergleichlich
Wie deine Herrlichkeit.

Lento.

p
e tua gra - - - zia e tuo van - -
p
simile
(- to, tuo
- - - - - -
van - - to)
- - to
f
il gran do - no di vi - ta i-mor-
(f)
ta - - -
tr
le, che il tuo cen - no, tuo

tr
cen - no sov - ra - - - - no, scv -
ra - - no mi fa.
f
mf
p
Al - to Gio - ve e tua gra - - -
simile

f
- zia e tuo van - - - - to il gran
do - no di vi - ta im- mor - ta - -
p
- - le che il tuo cen - no sov-
(p)
tr
tr
(- no, sov -
f
ra - - - - - -

ra - - - no mi fa.)
- - - no mi fa.
f

Fine.
Fine.

Andantino.
mf
Ma il ren - der mi poi quel - la

p
già so - spi - ra - ta tan - to Di - -

p
va a - mo - ro - sa è bel - la, a - mo - ro - sa è bel - la
mf
p
è un do - no, è un do - no sen - za u -
f
gua - le, sen - za u - gua - - - - le
p
mp
pp allargando
D.C.
co - - me la tua bel - tà, la tua bel - tà.
D. C.

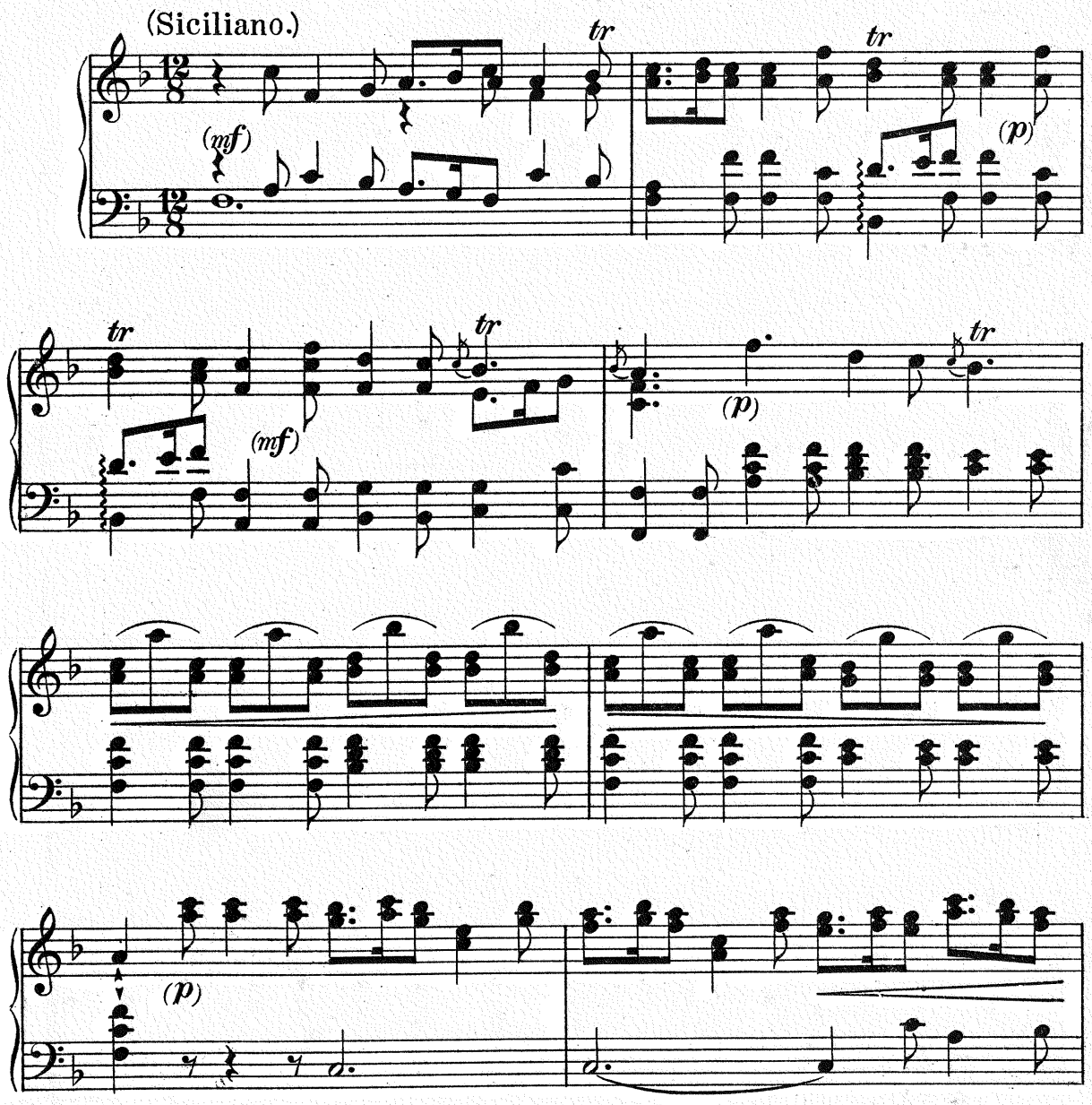
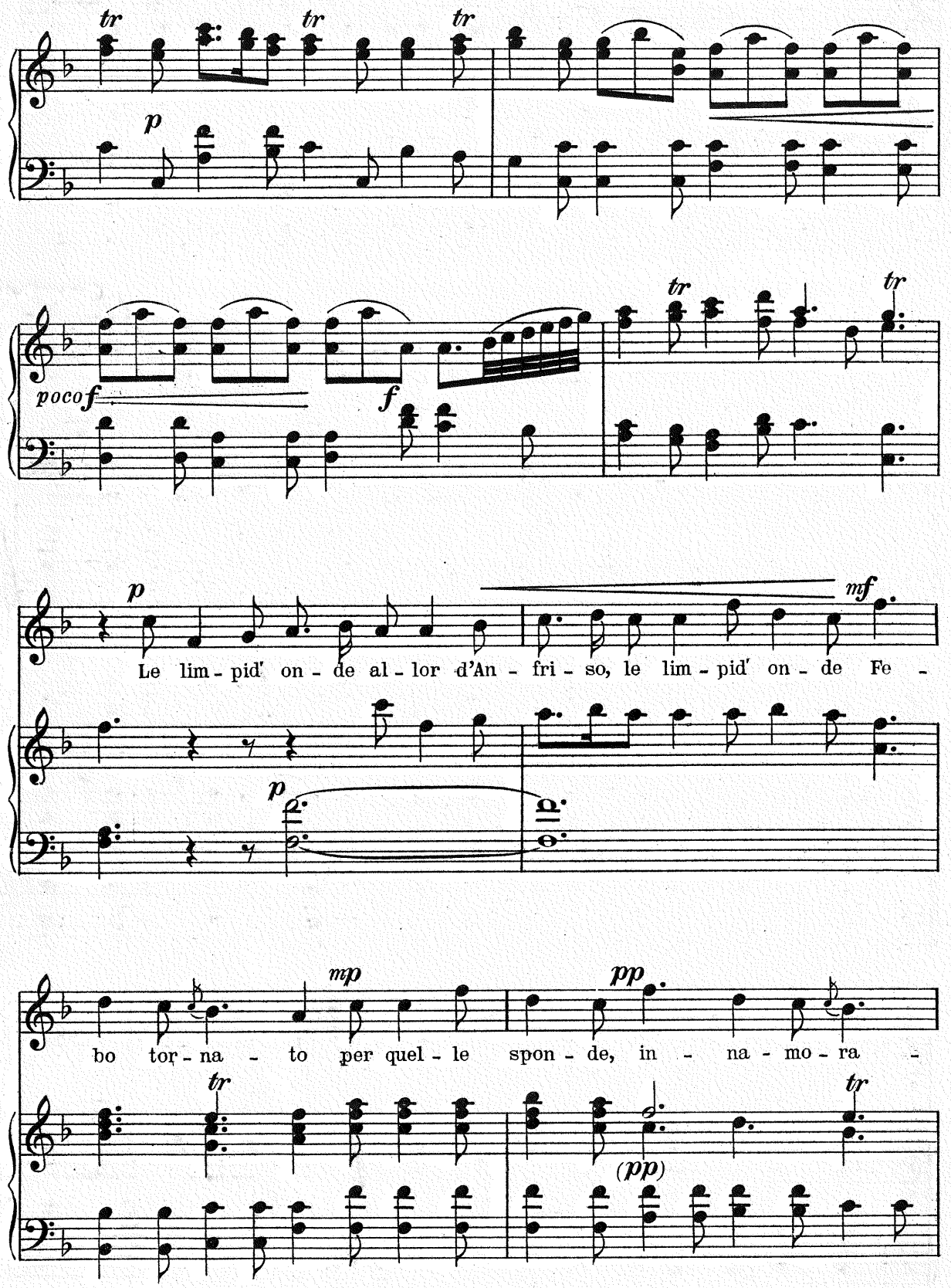
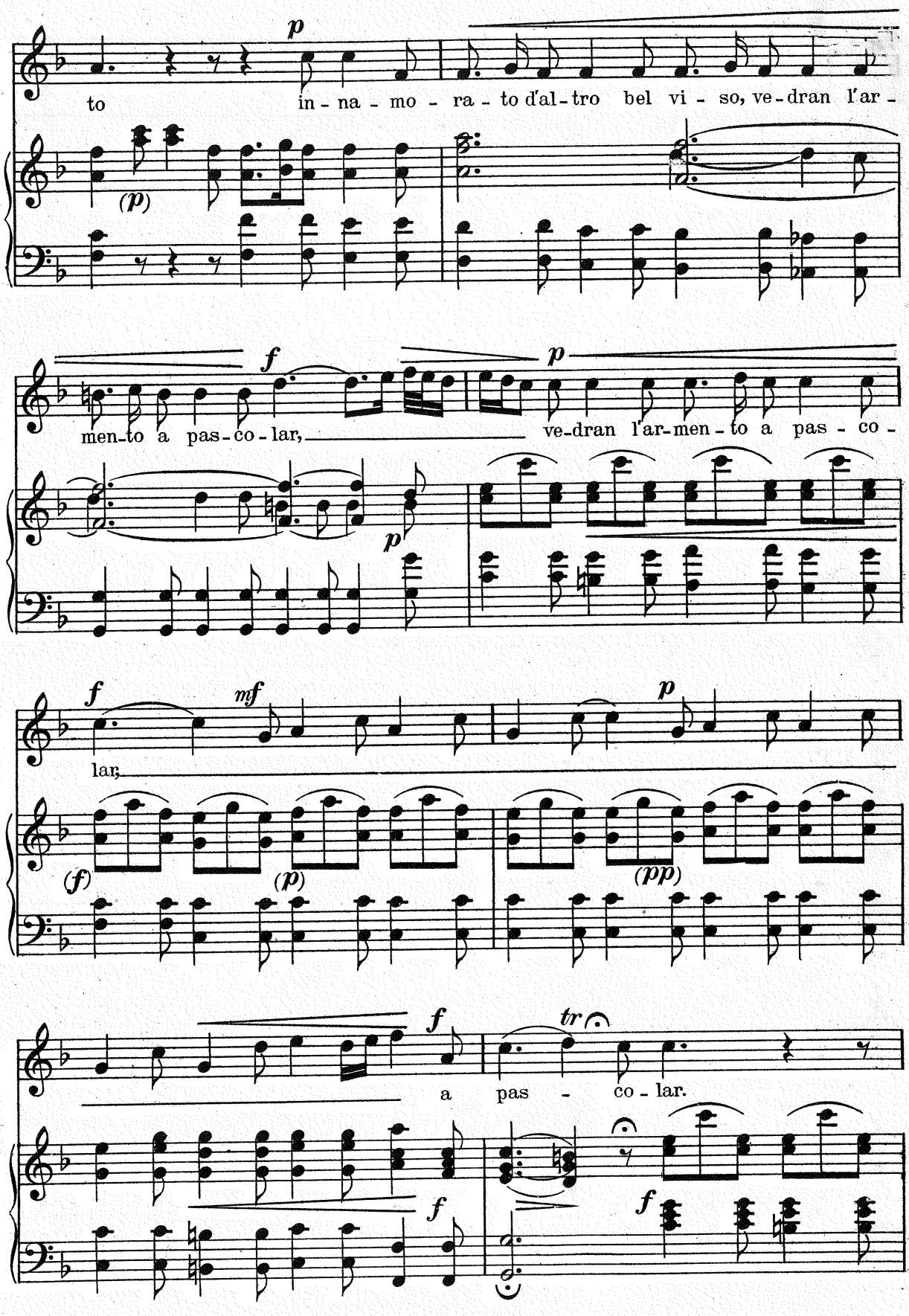
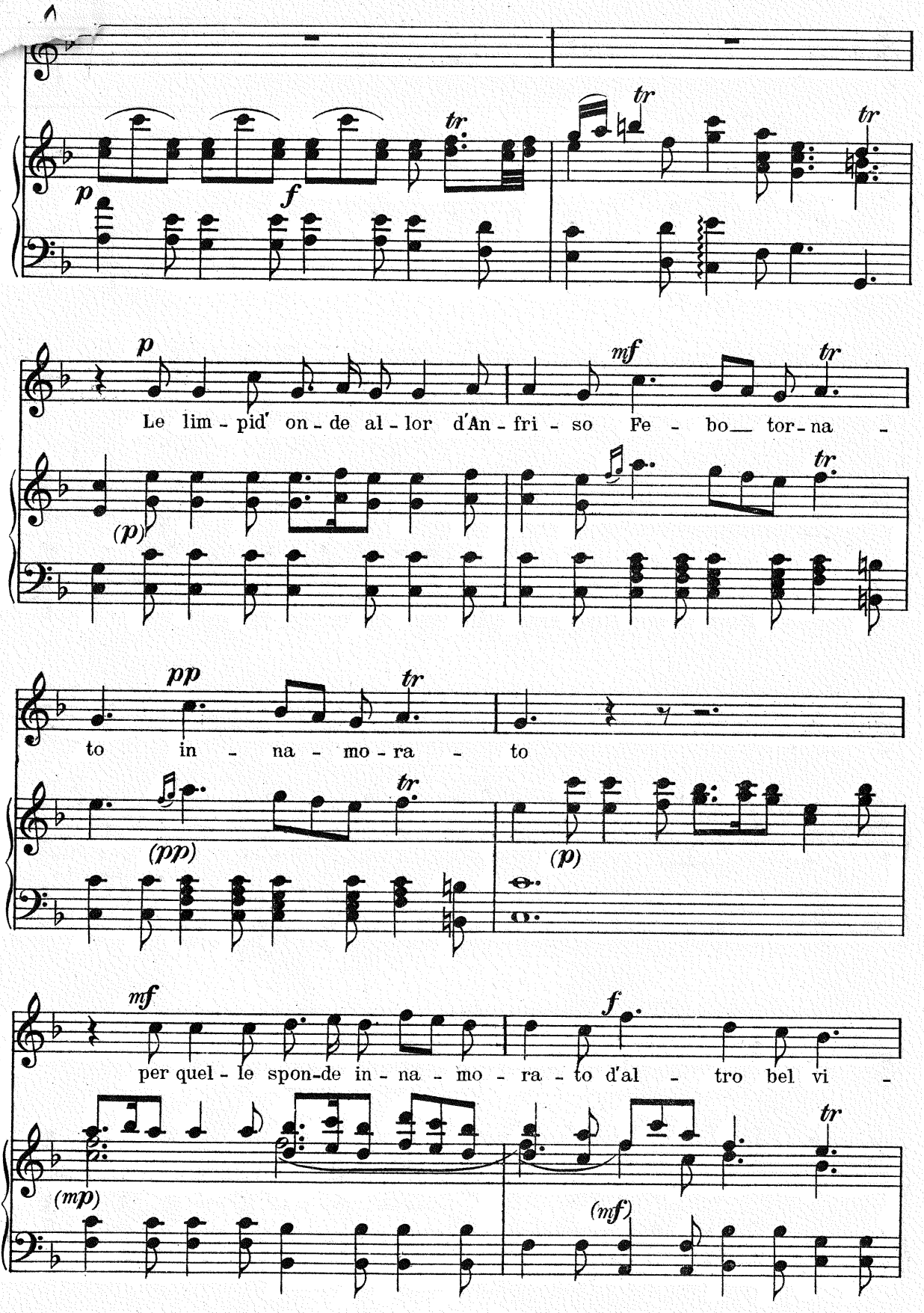
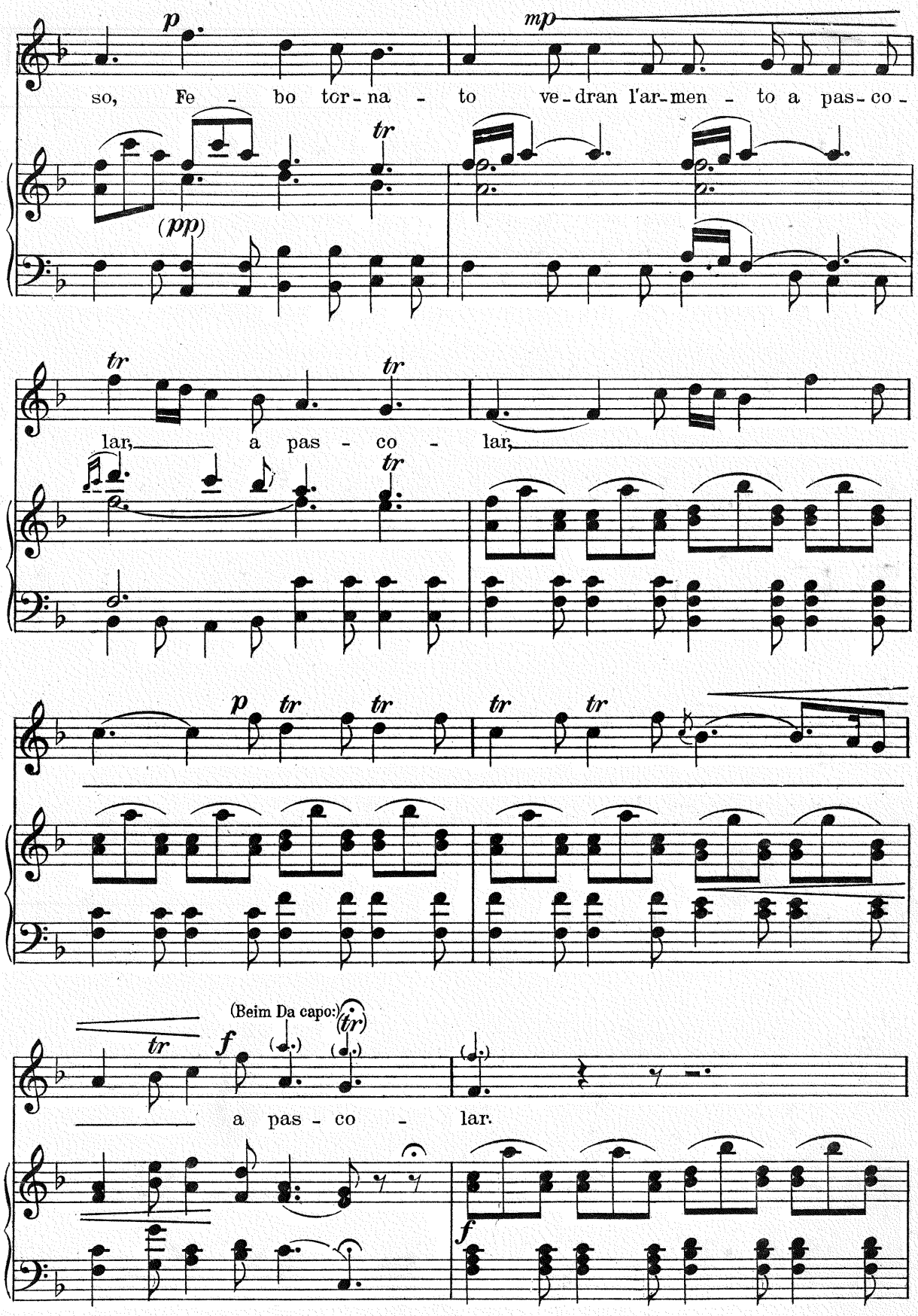
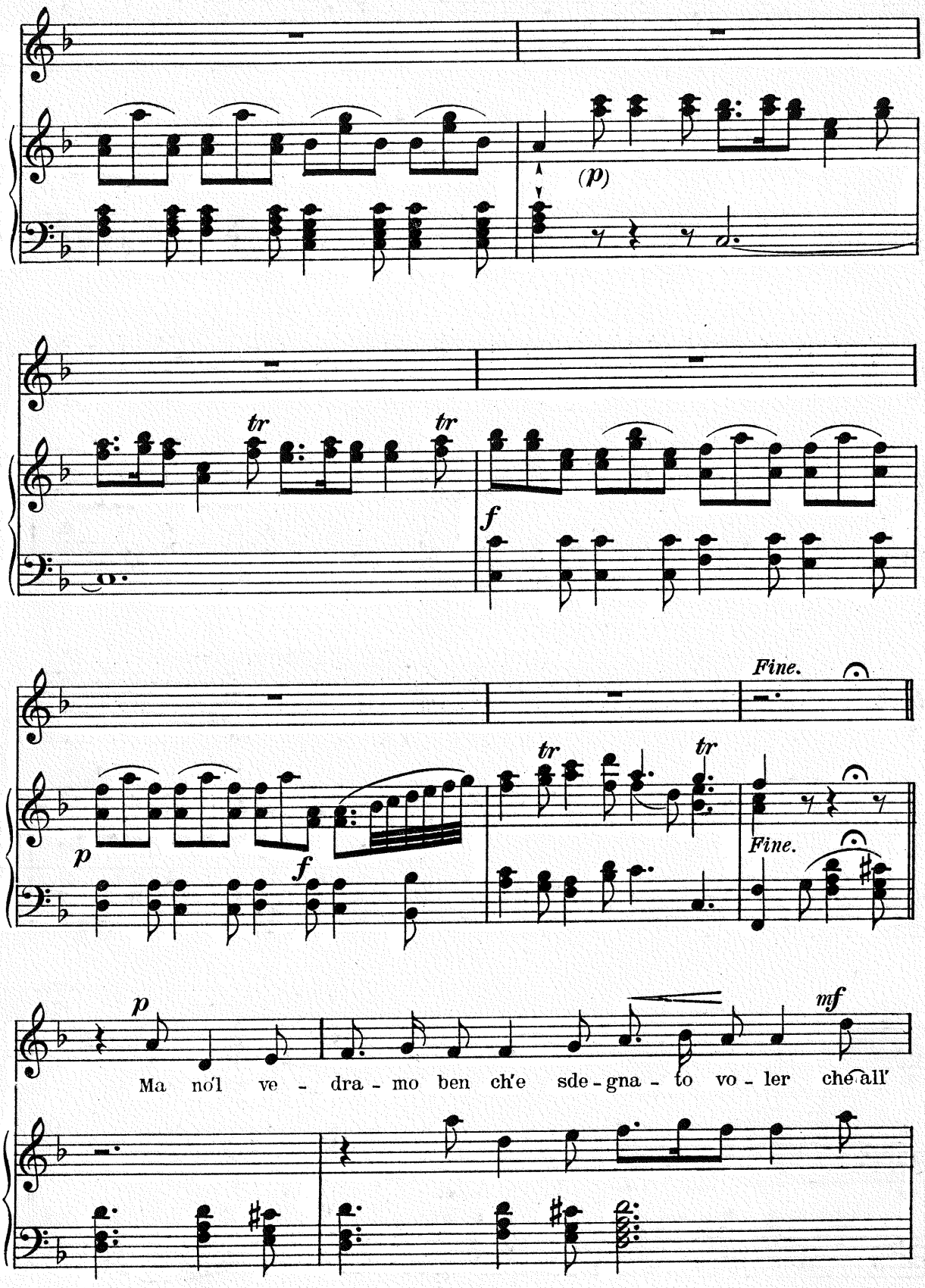
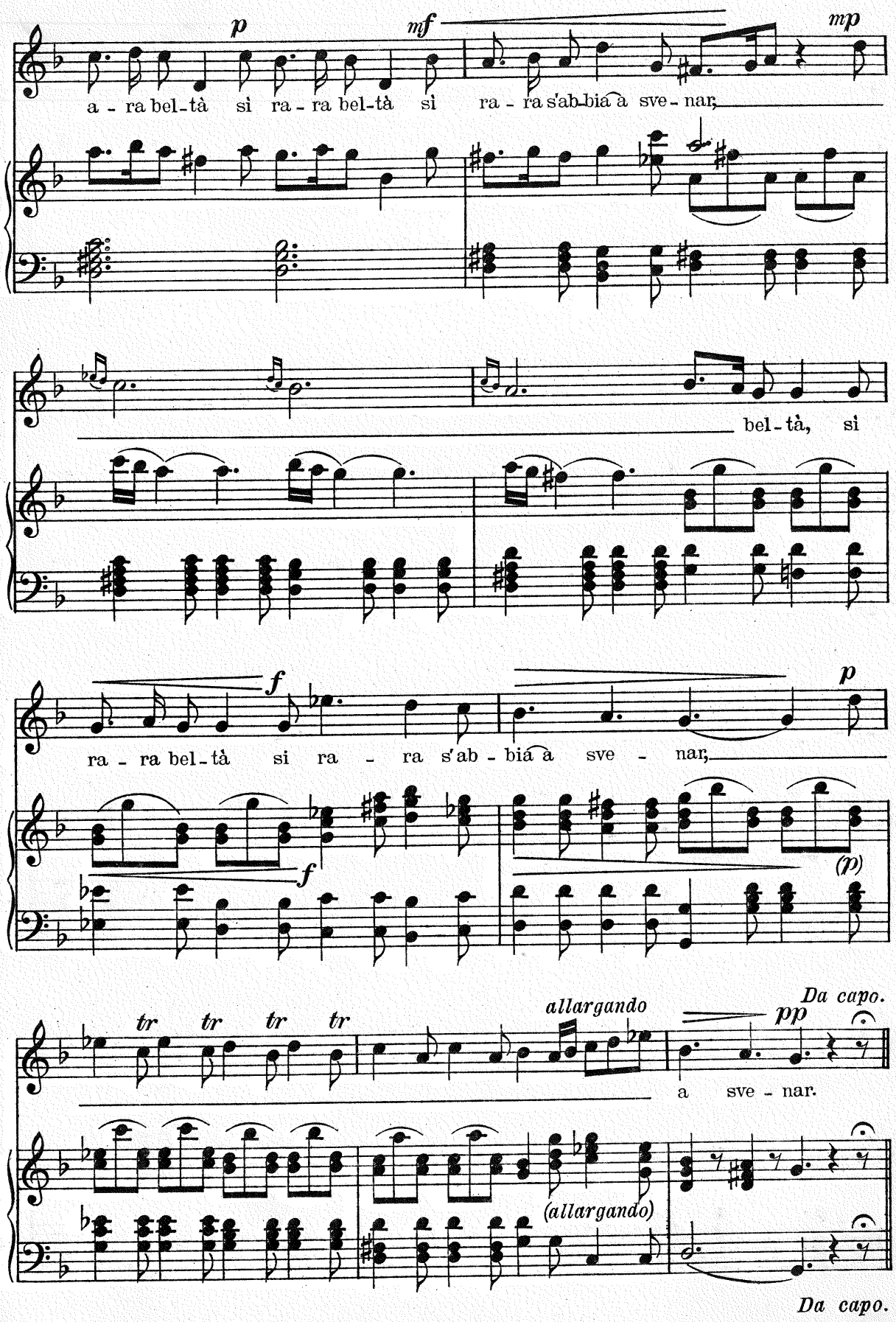
17.

Le limpide onde.

Arie des Achille aus der Oper „Ifigenia“ von Nicolo Porpora.

Le limpid' onde allor d'Anfriso
Febo tornato per quelle sponde
Innamorato d'altro bel viso
Vedran l'armento a pascolar.
Ma no'l vedranno ben ch'e sdegnato
Voler che all' ara
Beltà si rara
S' abbia a svenar.

Des Anfrisus klare Wogen werden,
Wenn Phöbus zurückgekehrt ist zu diesen Ufern,
Entzückt von einem andern schönen Anblick,
Die Herden weiden sehen.
Aber nur mit Entrüstung werden sie sehen
Wollen, daß am Altar
Solch seltene Pracht
Geopfert werde.

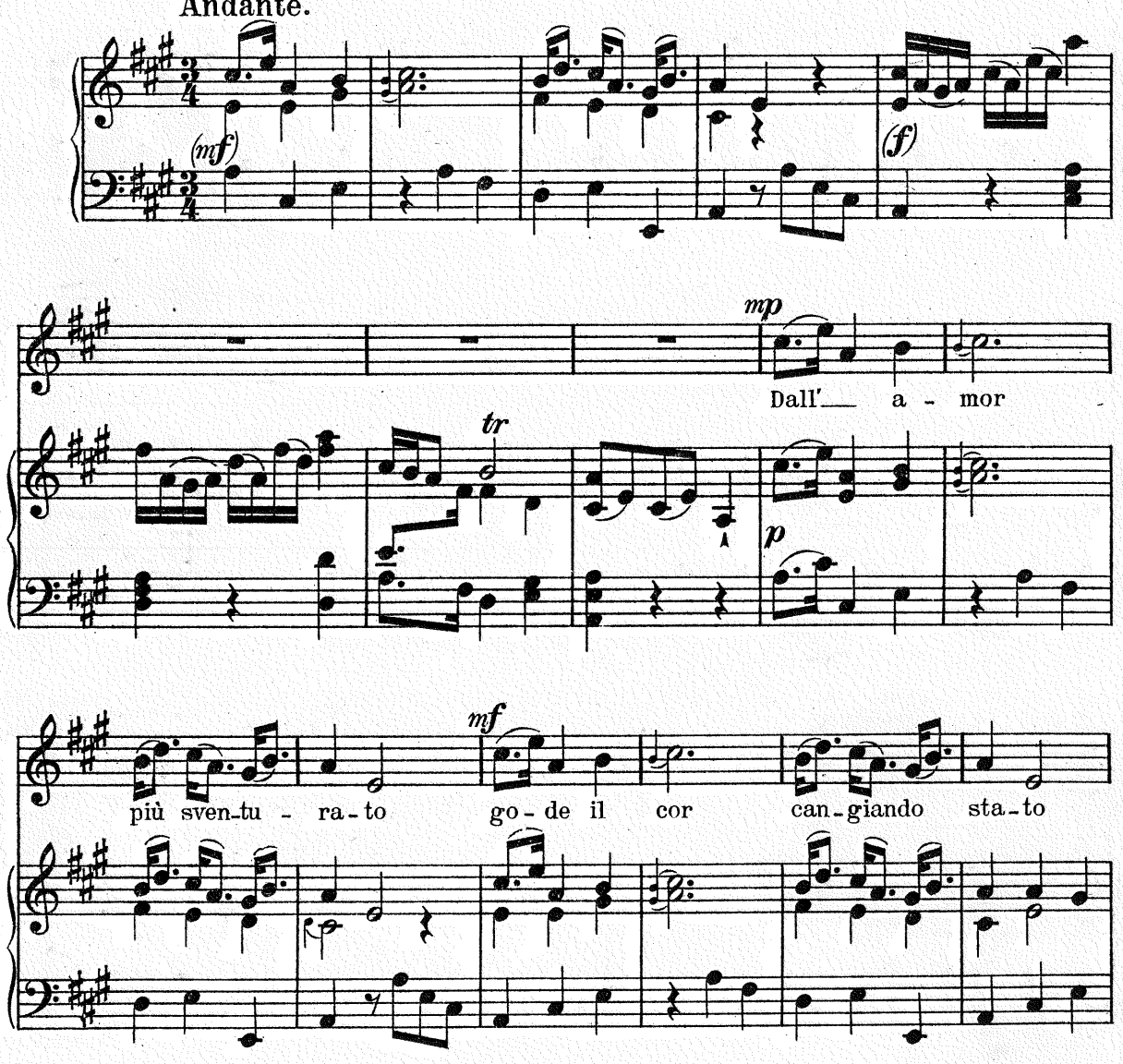
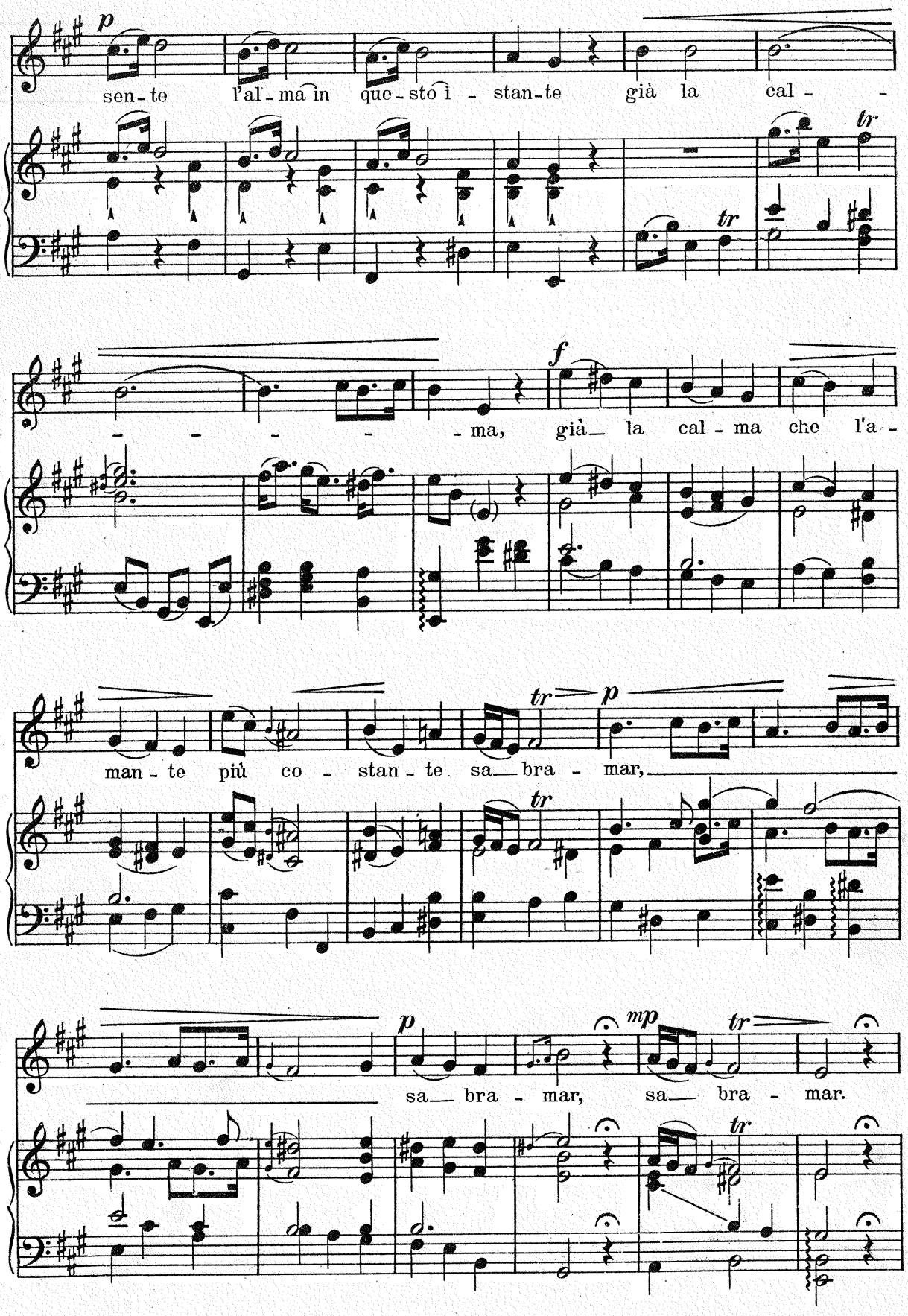
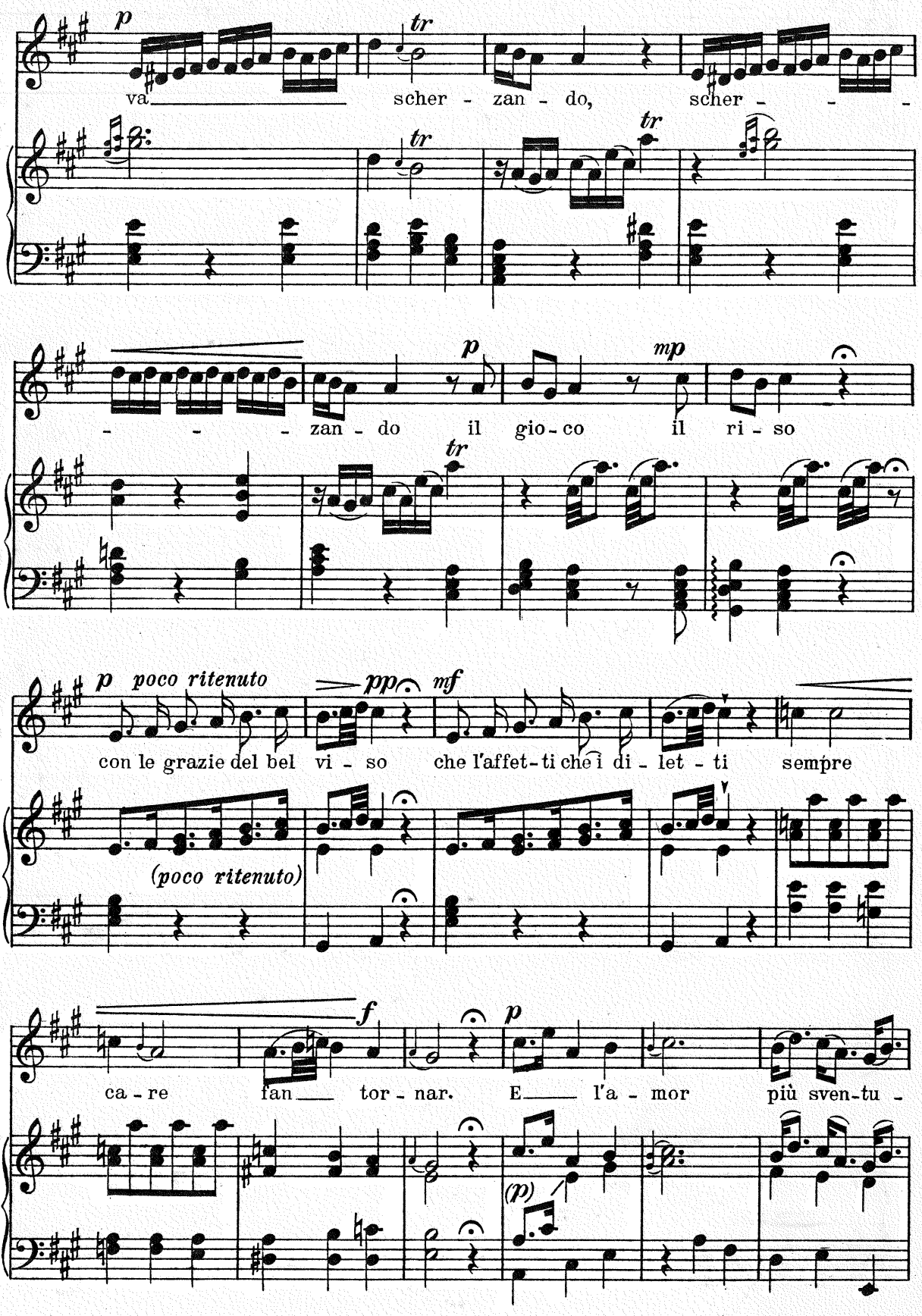
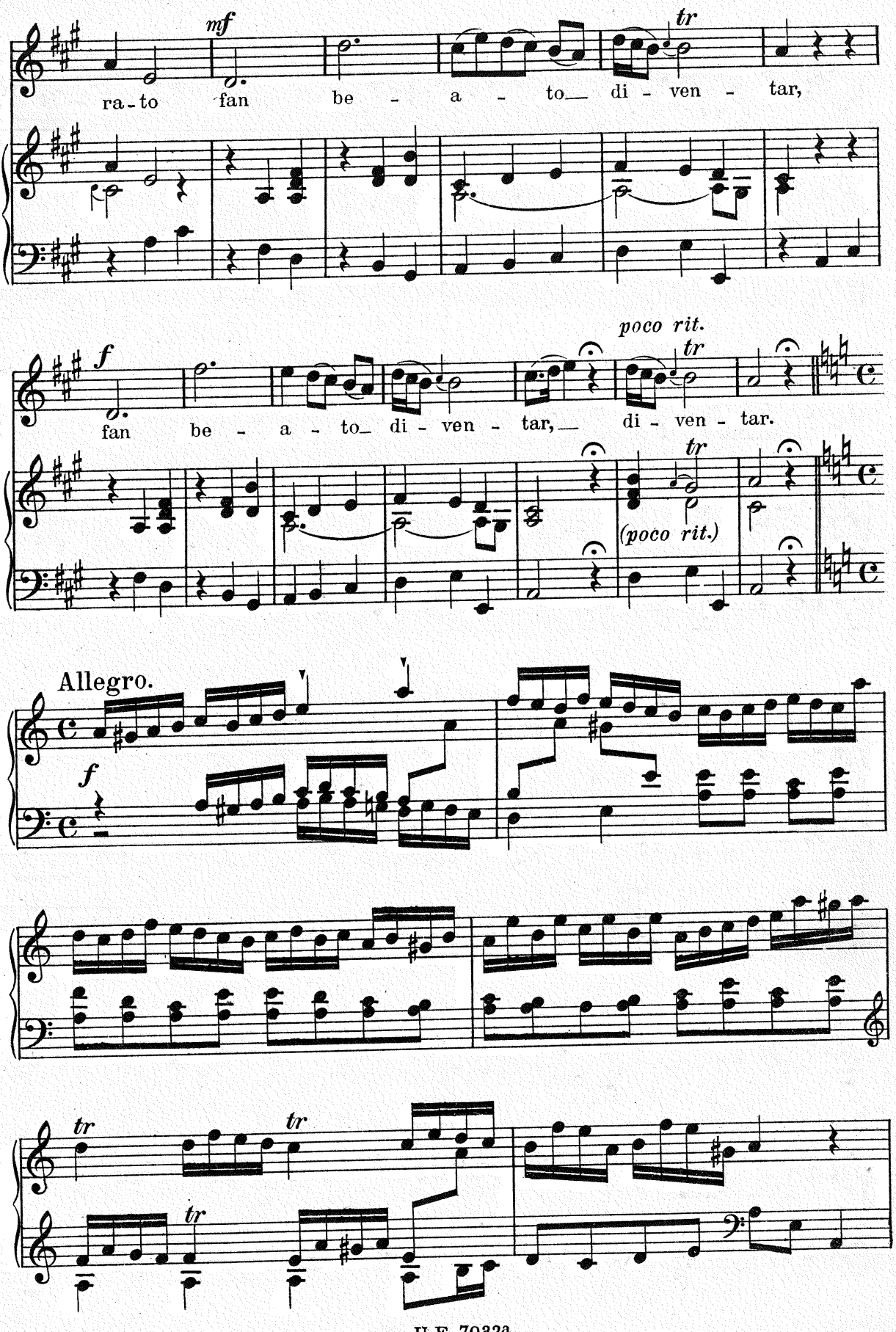
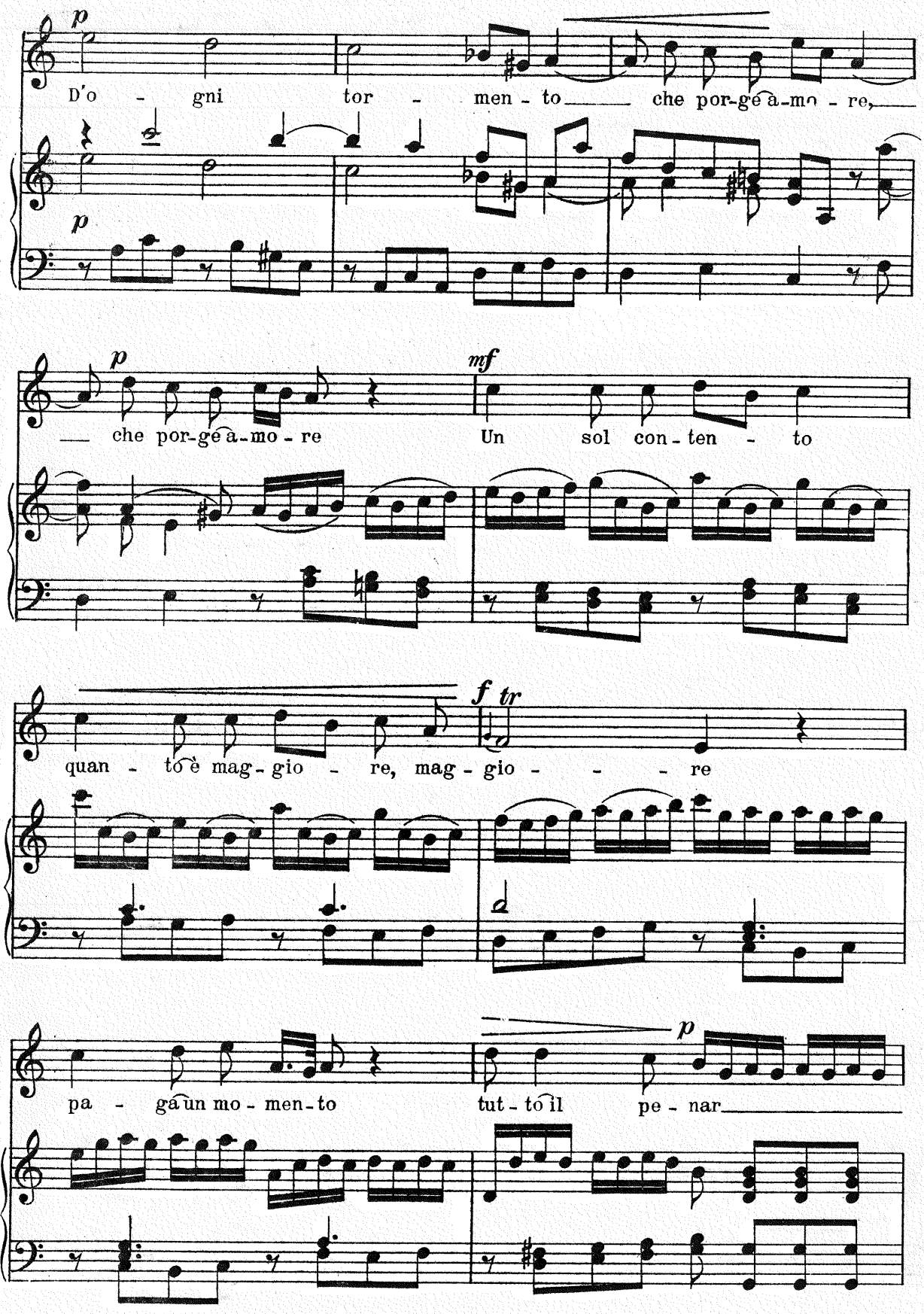
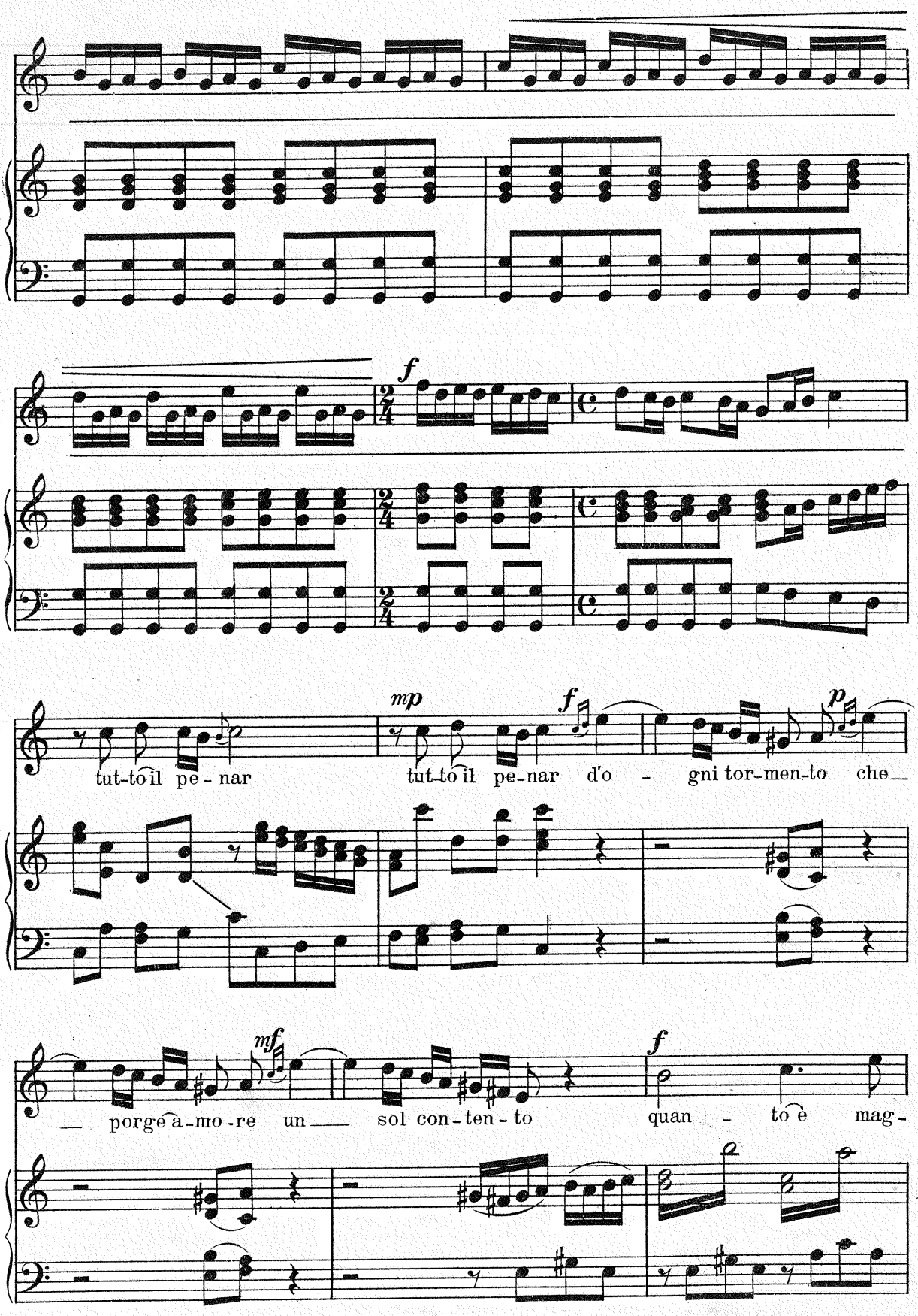
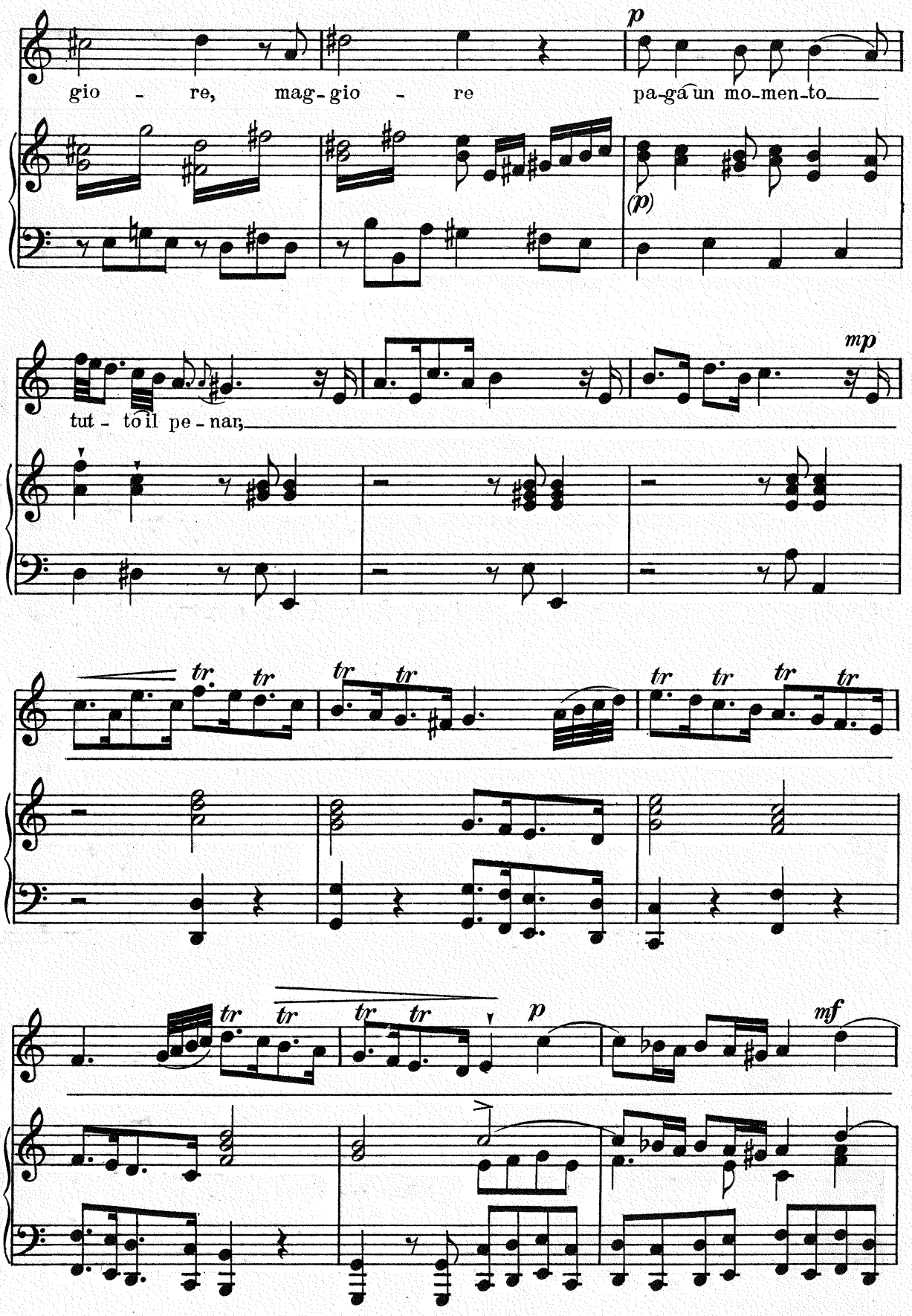
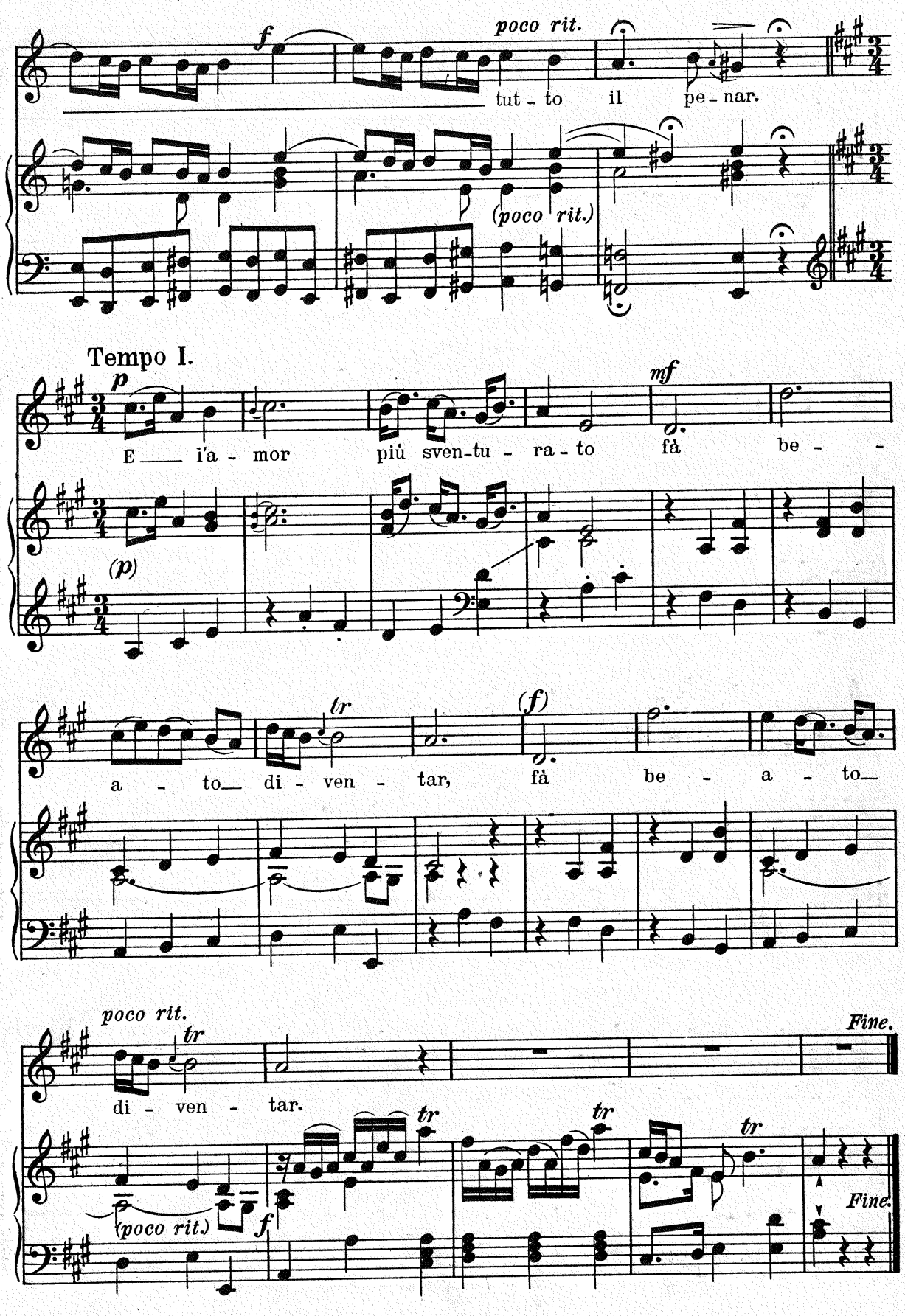
Paolo Rolli.

tr
tr
tr
p
poco f
f
tr
tr
p
mf
Le lim - pid' on - de al - lor d'An - fri - so, le lim - pid' on - de Fe -
p
mp
pp
bo tor - na - to per quel - le spon - de, in - na - mo - ra -
tr
tr
(pp)

p
to in - na - mo - ra - to d'al - tro bel vi - so, ve - dran l'ar -
(p)
f
men - to a pas - co - lar,
p
ve - dran l'ar - men - to a pas - co -
p
f
mf
lar;
p
(f)
(p)
(pp)
f
tr
a pas - co - lar.
f
f

p
f
tr
tr
tr
p
Le lim - pid' on - de al - lor d'An - fri - so Fe - bo tor - na -
mf
tr
(p)
tr
pp
to in - na - mo - ra - to
tr
(pp)
(p)
mf
per quel - le spon-de in - na - mo - ra - to d'al - tro bel vi -
f
(mp)
(mf)
tr

p
mp
so, Fe - bo tor - na - to ve - dran l'ar - men - to a pas - co -
tr
(pp)
lar, a pas - co - lar,
p
(Beim Da capo:)
a pas - co - lar.
f

(p)
tr
tr
f
Fine.
tr
tr
p
f
Fine.
p
mf
Ma no'l ve - dra - mo ben ch'e sde - gna - to vo - ler che all'

p
mf
mp
a - ra bel - tà si ra - ra bel - tà si ra - ra s'ab - bia à sve - nar,
bel - tà, si
f
ra - ra bel - tà si ra - ra s'ab - bia à sve - nar,
p
f
(p)
tr tr tr tr
allargando
pp
Da capo.
a sve - nar.
(allargando)
Da capo.

18.

Dall' amor più sventurato.

Arie des Orfeo aus der Oper „Orfeo“ von Nicolo Porpora.

Dall' amor più sventurato
Gode il cor cangiando stato
Sente l'alma in questo istante
Già la calma che amante
Più costante sa bramar.
Va scherzando il gioco il riso
Con le grazie del bel viso
Che l'affetti che i diletti
Sempre care fan tornar
E l'amor più sventurato
Fan beato diventar.
D'ogni tormento che porge amore
Un sol contento quanto e' maggiore
Paga un momento tutto il penar.

Nach der unglücklichsten Liebe
Freut sich das Herz, die Stimmung wechselnd;
Es fühlt die Seele in diesem Augenblicke
Schon jene Ruhe, die nur ein Liebender
Zu ersehnen versteht.
Heiterkeit spiegelt nun die Miene
Mit der Anmut des schönen Antlitzes wieder,
Das die Liebe und die Freuden
Immer beseligend zurückkehren macht
Und auch die unglücklichste Liebe
Wieder in eine glückliche verwandelt.
Größer als alle Pein, welche die Liebe bringt,
Ist eine einzige Beseligung,
Und es entlohnt ein Augenblick für alle Leiden.

p
sen - te l'al - ma in que - sto i - stan - te già la cal - -
tr
tr
- - - - - - ma, già la cal - ma che l'a -
f
man - te più co - stan - te sa - bra - mar,
tr
p
tr
p
sa - bra - mar, sa - bra - mar.
mp
tr
tr

p
va
tr
scher - zan - do,
scher - - -
- - - zan - do il gio - co
p
mp
il ri - so
p poco ritenuto
pp
mf
con le grazie del bel vi - so
che l'affet - ti che i di - let - ti
sempre
(poco ritenuto)
f
ca - re fan tor - nar.
p
E l'a - mor più sven - tu -
(p)

mf
ra - to fan be - a - to di - ven - tar,
tr
f
fan be - a - to di - ven - tar, di - ven - tar.
poco rit.
(poco rit.)
Allegro.
f
tr
tr
tr

p
D'o - gni tor - men - to che por-gé à-mo - re,
p
p
che por-gé à-mo - re
mf
Un sol con - ten - to
quan - to è mag - gio - re, mag - gio - re
f tr
pa - gá un mo - men - to
p
tut - to il pe - nar

f
mp
f
p
tut-to il pe-nar
tut-to il pe-nar d'o - gni tor-men-to che
mf
f
porgè a-mo-re un sol con-ten-to
quan - to è mag-

gio - re, mag - gio - re
p
pa-gá un mo-men-to
(p)
tut - to il pe - nar,
mp
tr
p
mf

f
poco rit.
tut - to il pe - nar.
(poco rit.)
Tempo I.
p
E ___ i'a - mor più sven-tu - ra - to fà be - -
mf
(p)
tr
a - to di - ven - tar, fà be - a - to
(f)
poco rit.
tr
di - ven - tar.
Fine.
(poco rit.)
f
tr
tr
tr
Fine.

19.

Ah! che non sono le parole.

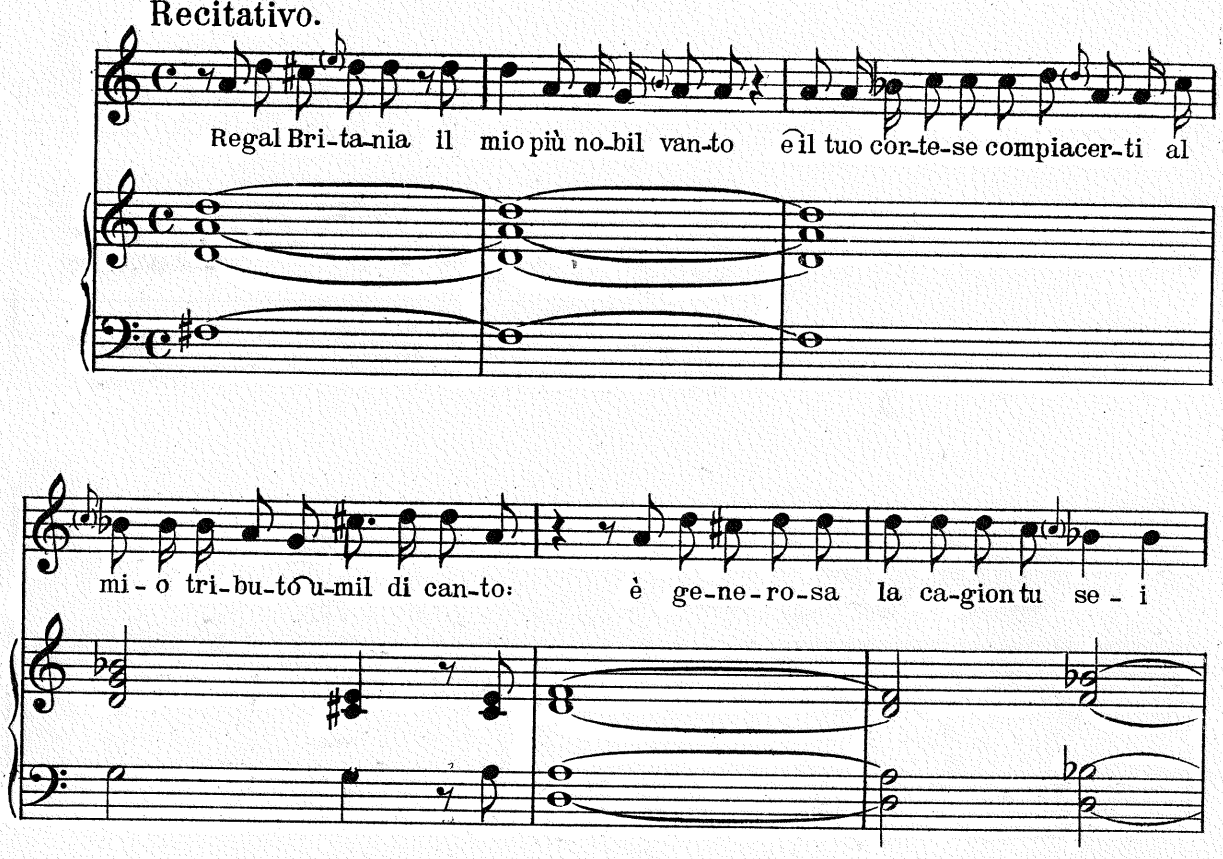
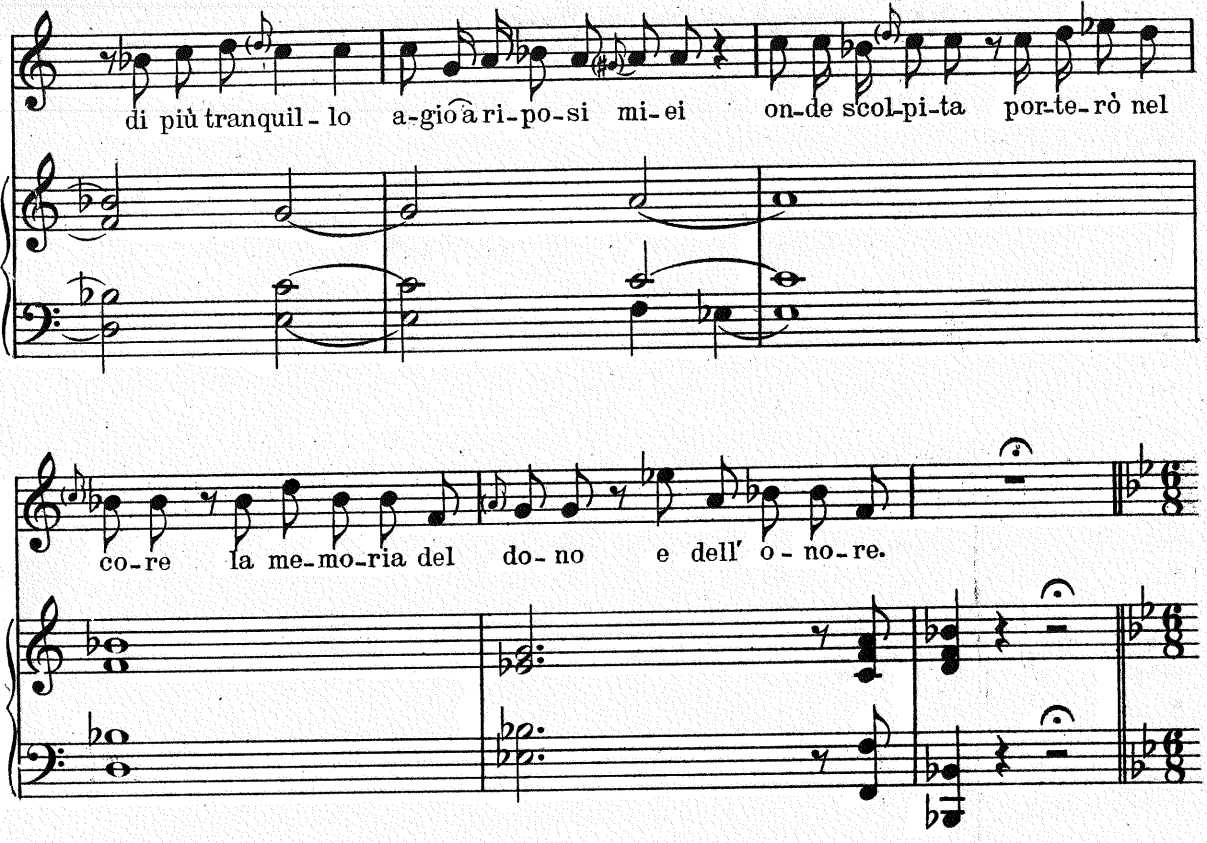
Recitativ und Arie von Carlo Broschi Farinelli.

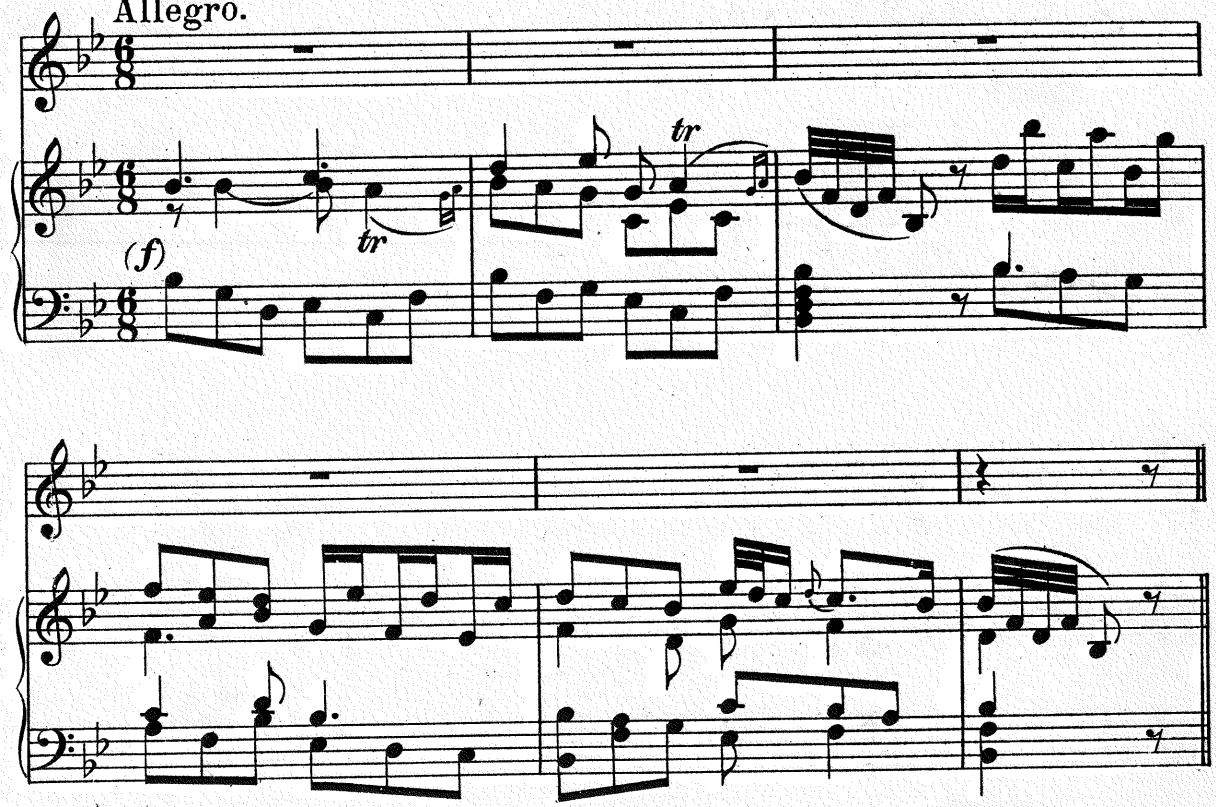
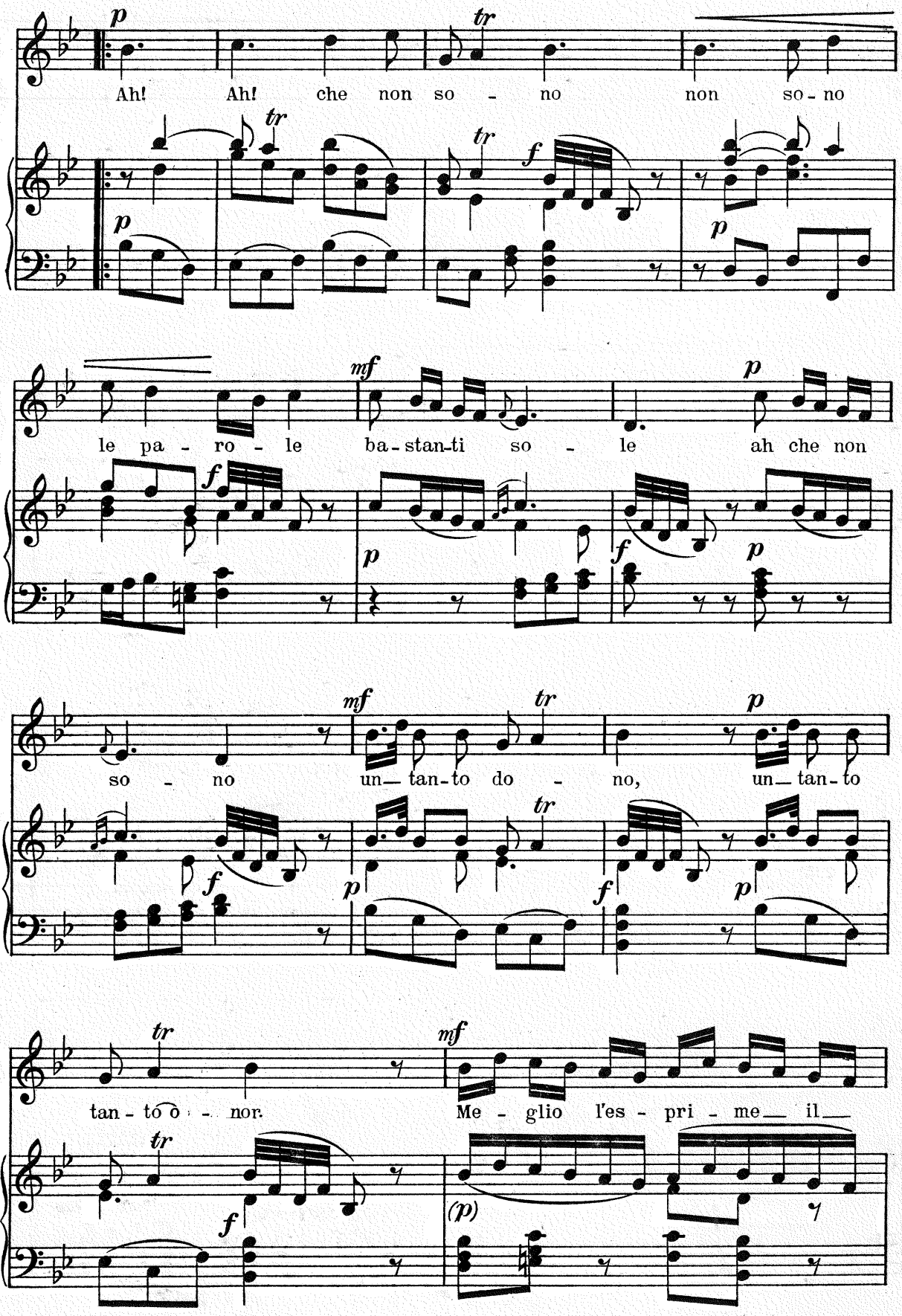
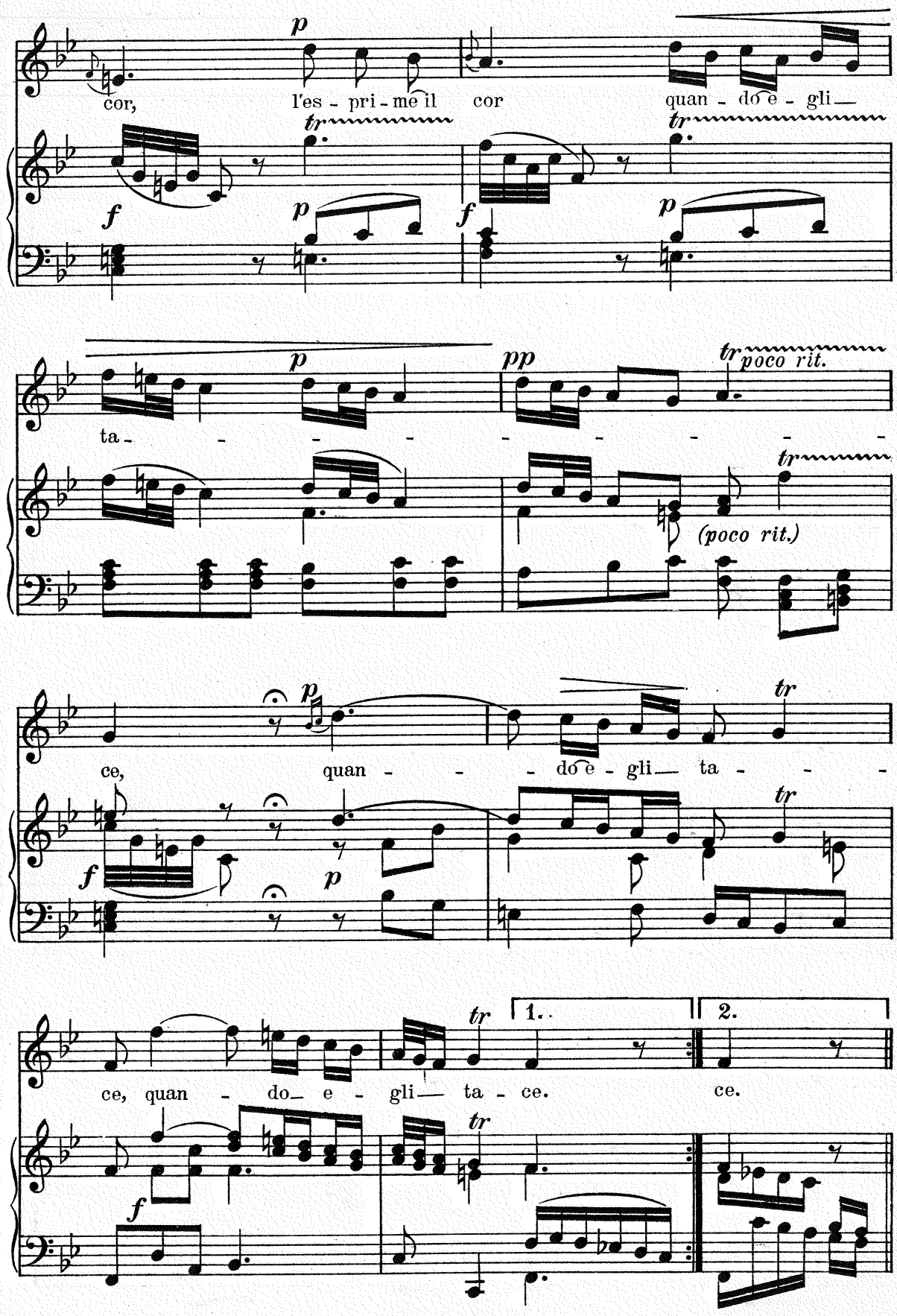
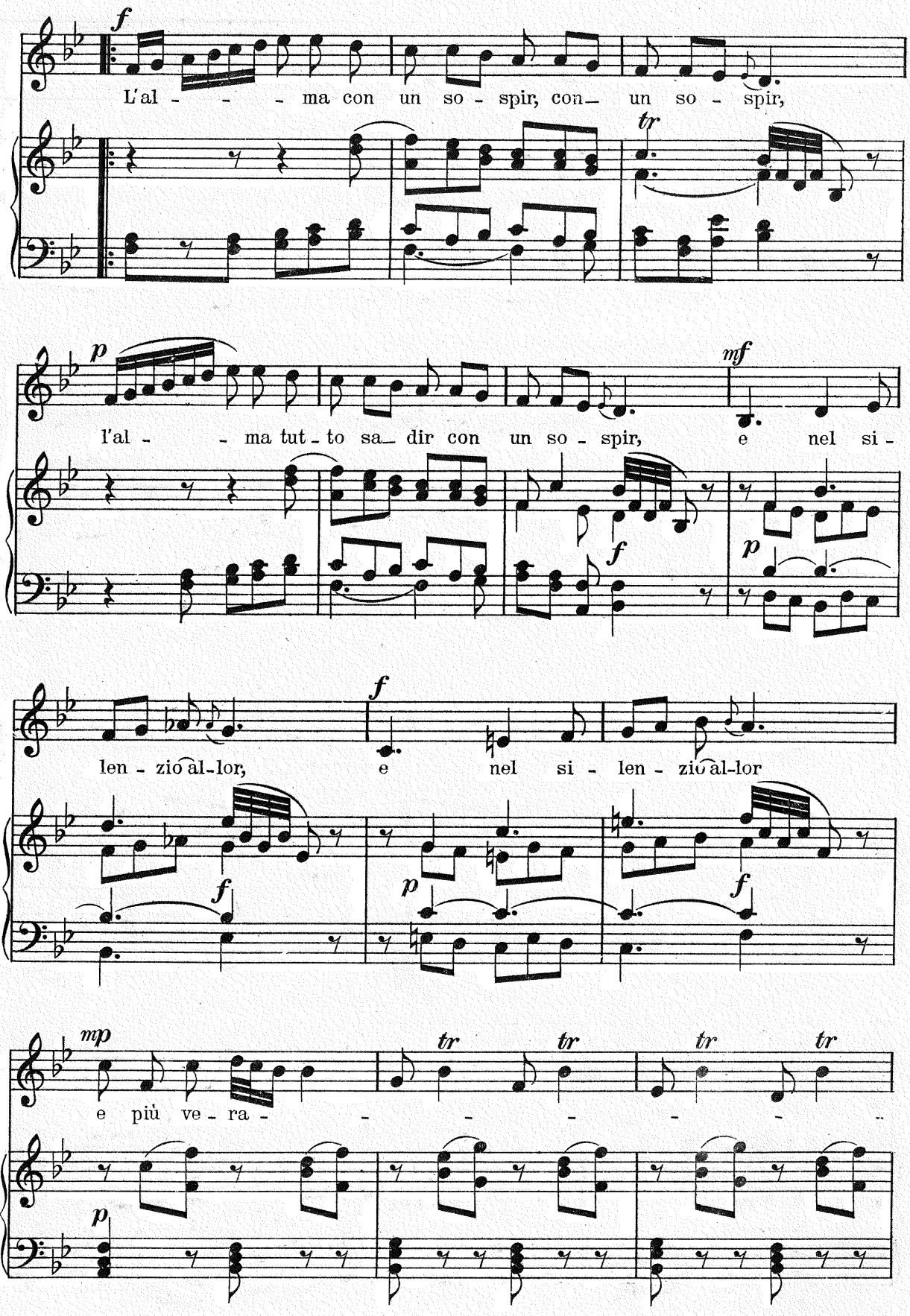
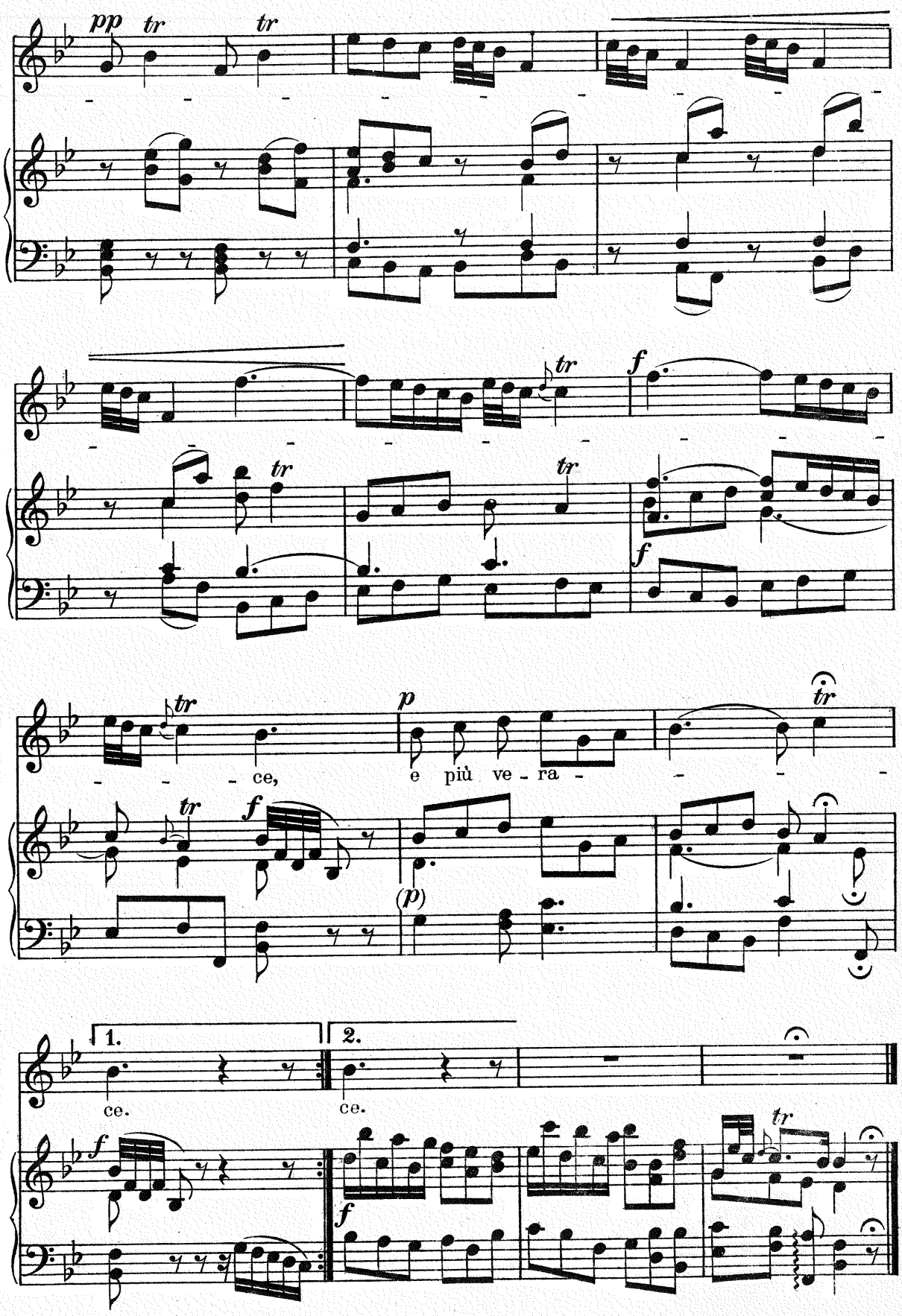
Regal Britania
Il mio più nobil vanto
E il tuo cortese compiacerti
Al mio tributo umil di canto:
E generosa la cagion
Tu sei più tranquillo agio
A riposi miei, onde scolpita
Porterò nel core
La memoria del dono
E dell' onore.

Ah! che non sono le parole
Bastanti sole
Un tanto dono, un tanto onor,
Meglio l'esprime il cor
Quando egli tace
L'alma con un sospir
Tutto sa dir
E nel silenzio allor
È più verace.

Königliches Britannien,
Mein edelstes Ziel ist,
Daß du diese bescheidene Sangesgabe
Mit Wohlgefallen aufnehmest;
Würdig ist der Beweggrund,
Denn du bist der stillere Zufluchtsort
Für meine Muse, weshalb ich stets
Im Herzen eingegraben tragen werde
Die Erinnerung an diese Gabe
Und diese Ehre.

Ach, daß nicht die Worte
Allein ausreichend sind
Für solch eine Gabe, für solch eine Ehre.
Besser drückt dies das Herz aus,
Wenn es schweigt.
Mit einem Seufzer weiß die Seele
Alles zu künden,
Und im Schweigen ist sie dann
Noch wahrhafter.

Carlo Broschi Farinelli.

Aria.

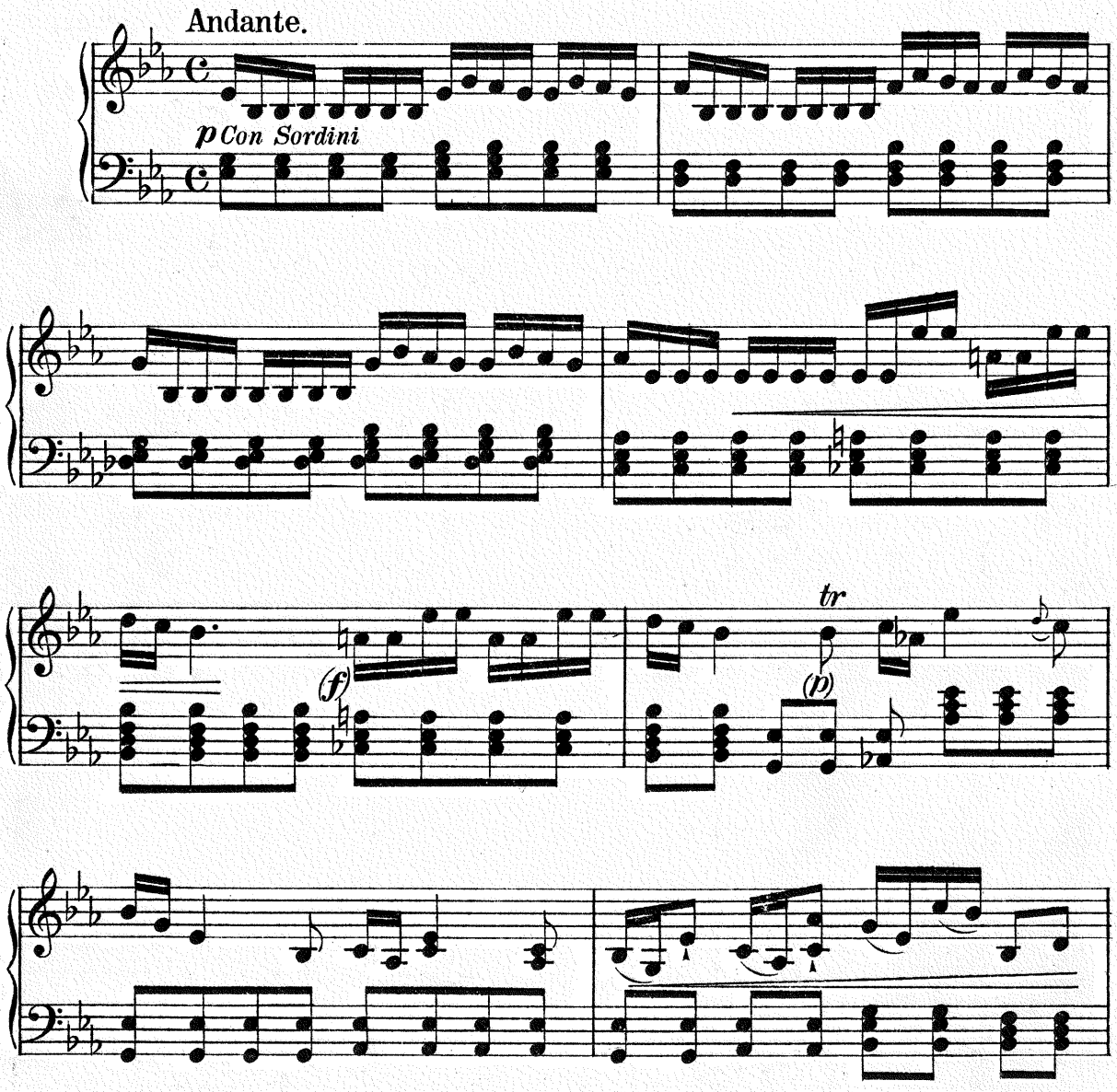
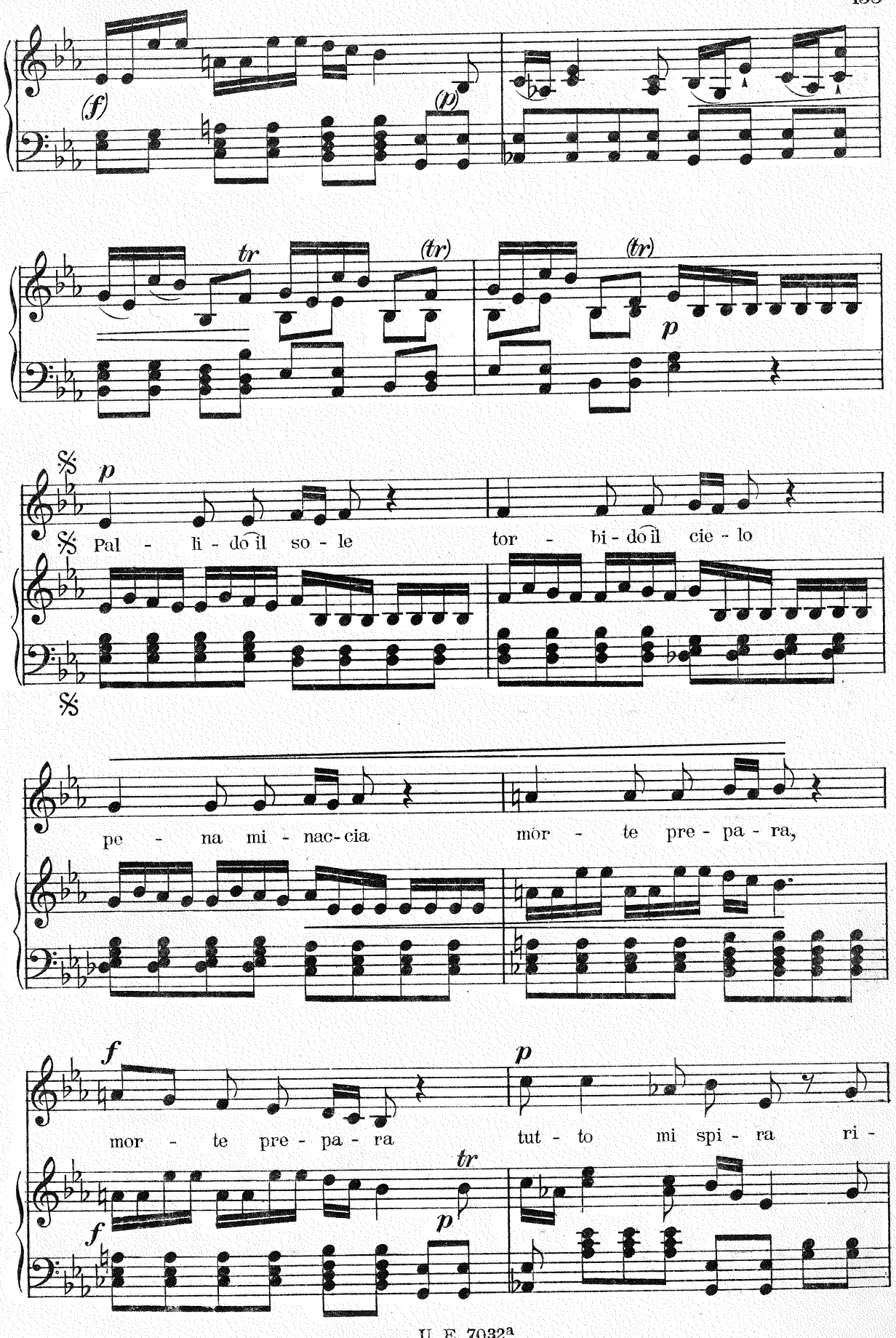
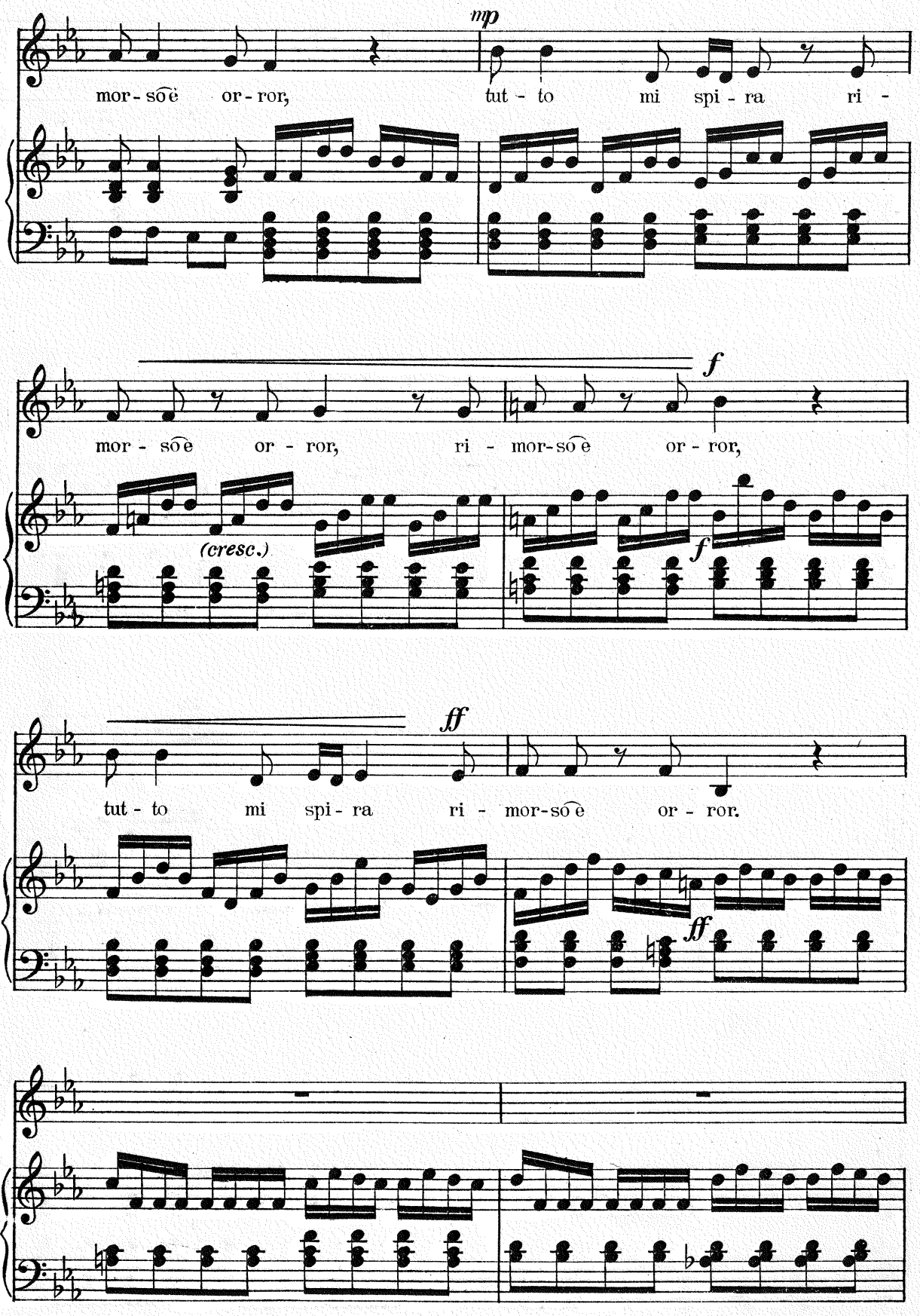
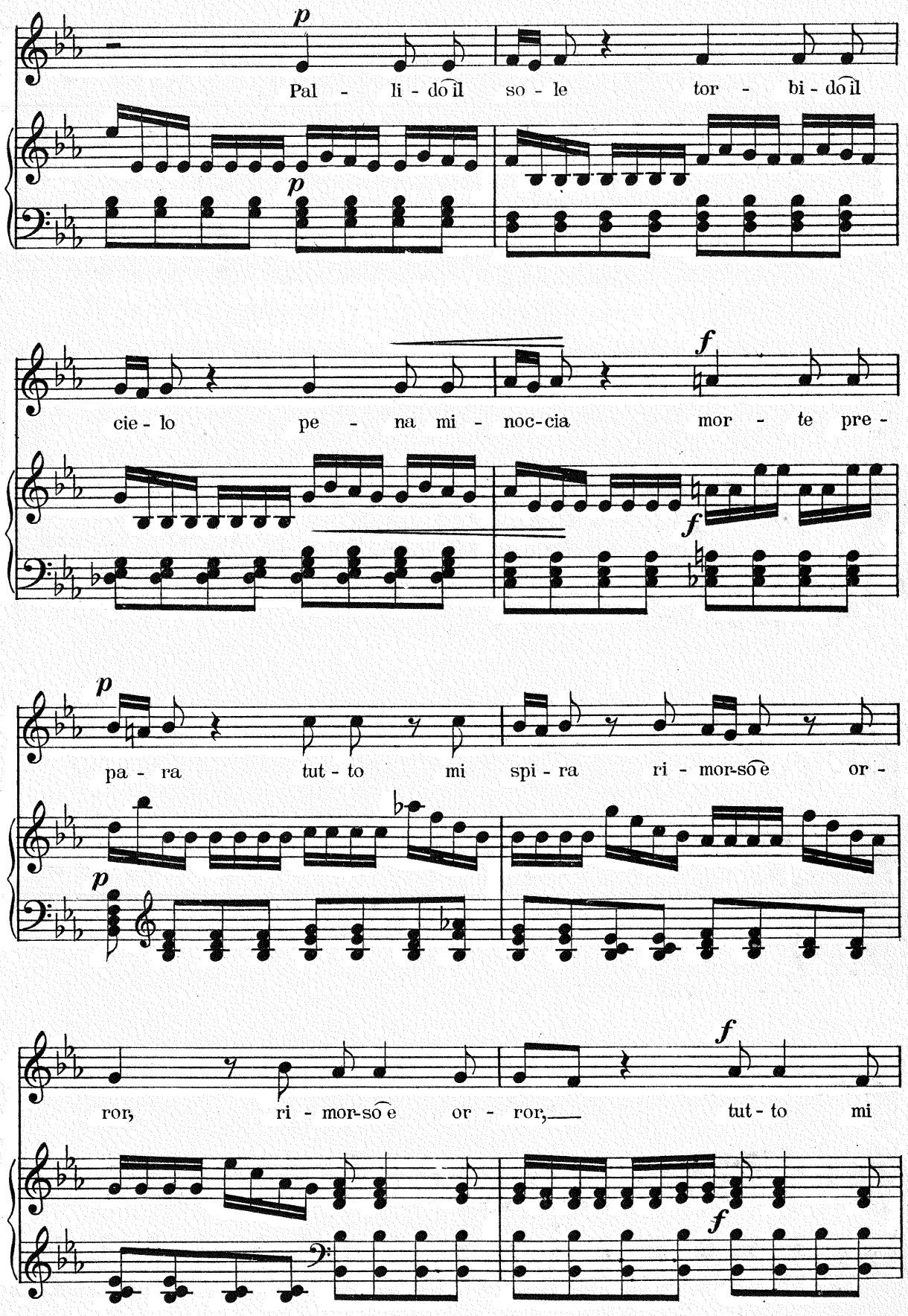
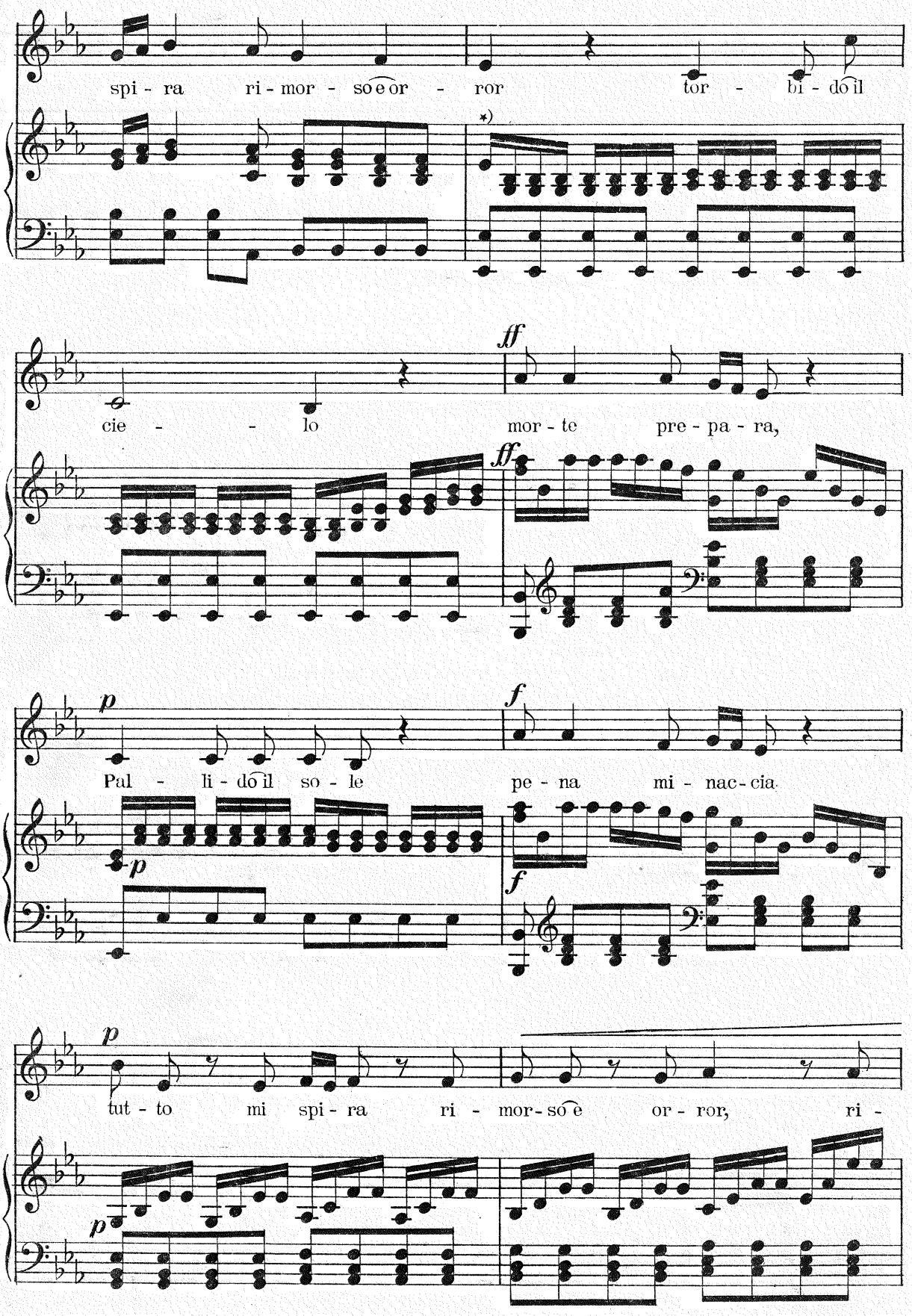
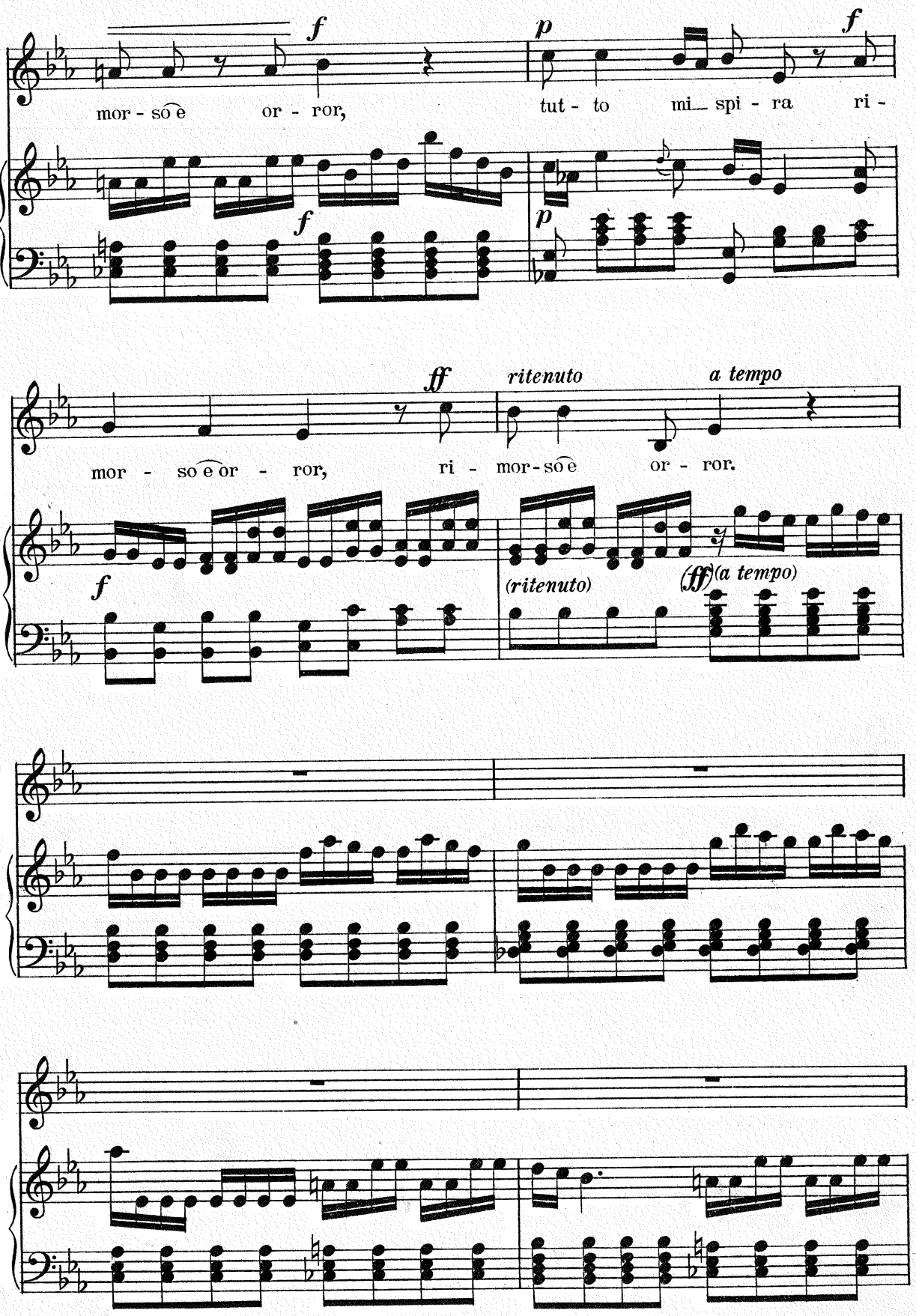
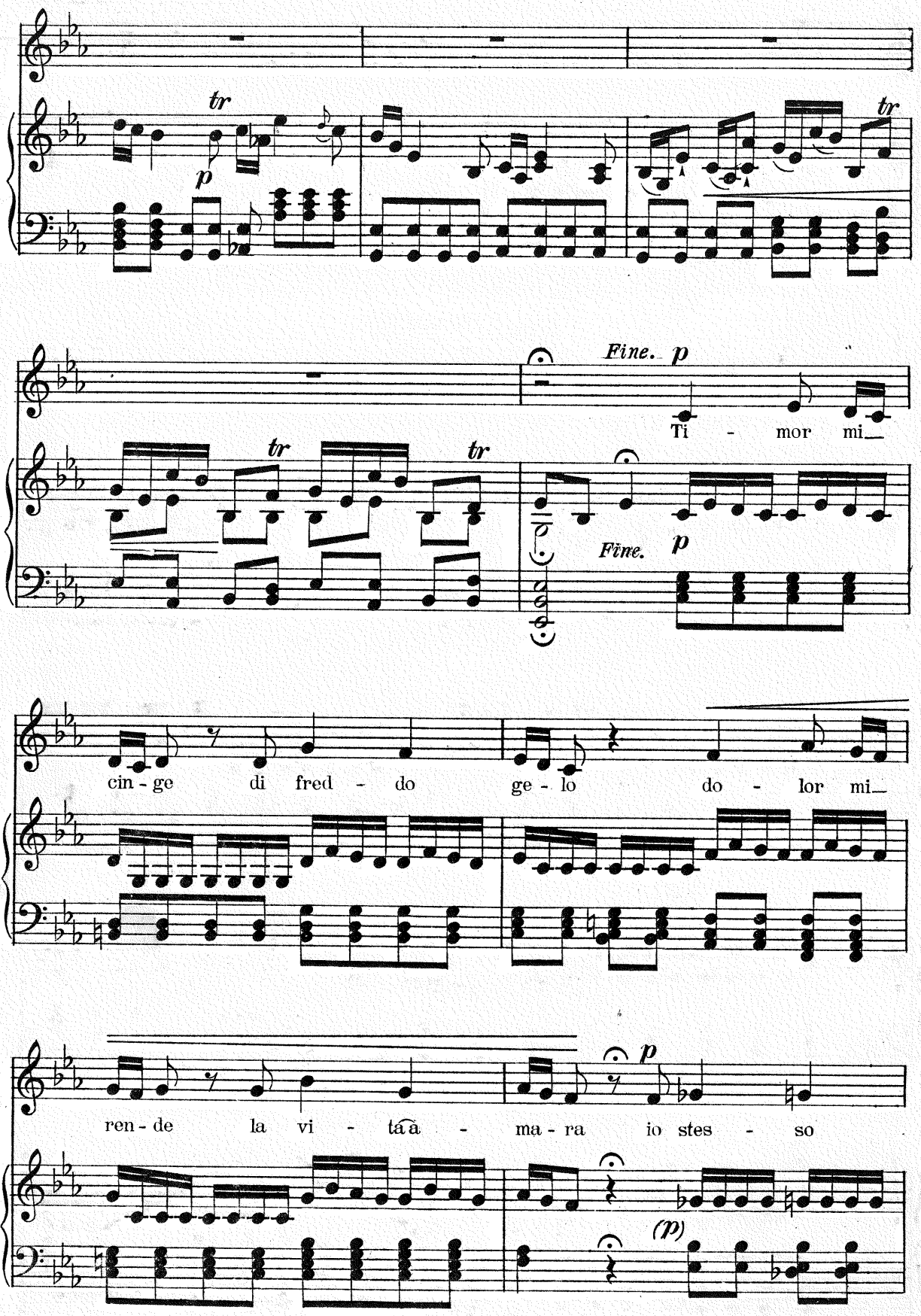
Allegro.

Ah! Ah! che non so - no non so - no
le pa - ro - le ba - stan - ti so - le ah che non
so - no un - tan - to do - no, un - tan - to
tan - to o - nor. Me - glio l'es - pri - me - il -

cor, l'es - pri - me il cor quan - do e - gli
ta - - - - - - - - - -
(poco rit.)
poco rit.
ce, quan - - - do e - gli ta - - -
ce, quan - do e - gli ta - ce.
ce.
1.
2.

f
L'al - - - ma con un so - spir, con un so - spir,
tr
p
l'al - - ma tut - to sa dir con un so - spir, e nel si -
mf
f
p
f
len - zio al-lor, e nel si - len - zio al-lor
f
p
f
mp
tr
tr
tr
tr
e più ve - ra - - - - - -
p

pp
tr
tr
tr
f
tr
tr
f
tr
ce,
p
e più ve - ra -
tr
tr
f
(p)
1.
2.
ce.
ce.
f
f
tr

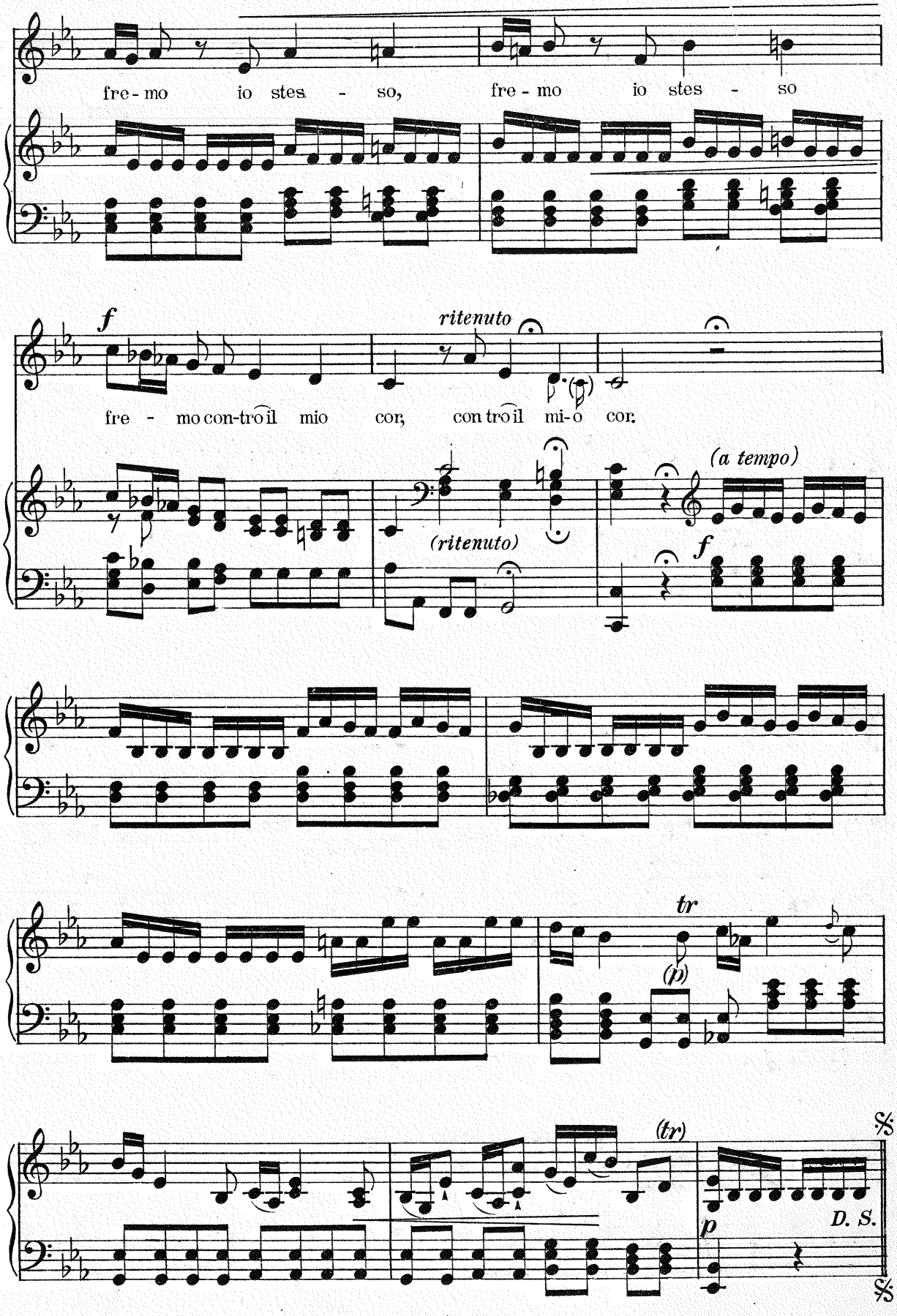
20.

Pallido il sole.

Arie des Artabano aus der Oper „Artaserse“ von Hasse.

Pallido il sole torbido il Cielo
Pena minaccia morte prepara
Tutto mi spira rimorso ed orror.
Timor mi cinge di freddo gelo
Dolor mi rende la vita amara
Io stesso fremo contro il mio cor.
Pietro Metastasio.

Blaß ist die Sonne, trüb der Himmel.
Strafe droht, Tod bereitet sich vor.
Alles haucht mir Reue und Schrecken zu.
Angst umklammert mich mit kaltem Frost,
Schmerz macht mir das Leben bitter,
Ich selbst wüte gegen mein Herz.

(f)
(p)
tr
(tr)
(tr)
p
p
Pal - li - do il so - le
tor - bi - do il cie - lo
pe - na mi - nac-cia
mor - te pre - pa - ra,
f
mor - te pre - pa - ra
p
tut - to mi spi - ra ri -
tr
f
p

mp
mor - sò è or - ror, tut - to mi spi - ra ri -
f
mor - sò è or - ror, ri - mor - sò è or - ror,
(cresc.)
f
ff
tut - to mi spi - ra ri - mor - sò è or - ror.
ff

p
Pal - li - do il so - le tor - bi - do il
p
f
cie - lo pe - na mi - noc-cia mor - te pre -
f
p
pa - ra tut - to mi spi - ra ri - mor-so e or -
p
f
ror, ri - mor-so e or - ror, tut - to mi
f

*) Si levano le Sordini la 2da Volta Viole.

f
p
f
mor - so e or - ror,
tut - to mi_ spi - ra ri -
f
p
ff
ritenuto
a tempo
mor - so e or - ror,
ri - mor - so e or - ror.
f
(ritenuto)
(ff)
(a tempo)

tr
p
tr
Fine. p
Ti - mor mi_
tr
tr
Fine. p
cin - ge di fred - do ge - lo do - lor mi_
ren - de la vi - tá a - ma - ra io stes - so
p
(p)


fre - mo io stes - so, fre - mo io stes - so
f
ritenuto
fre - mo con-tro il mio cor; con tro il mi-o cor.
(ritenuto)
(a tempo)
f
tr
(p)
(tr)
p
D. S.

21.

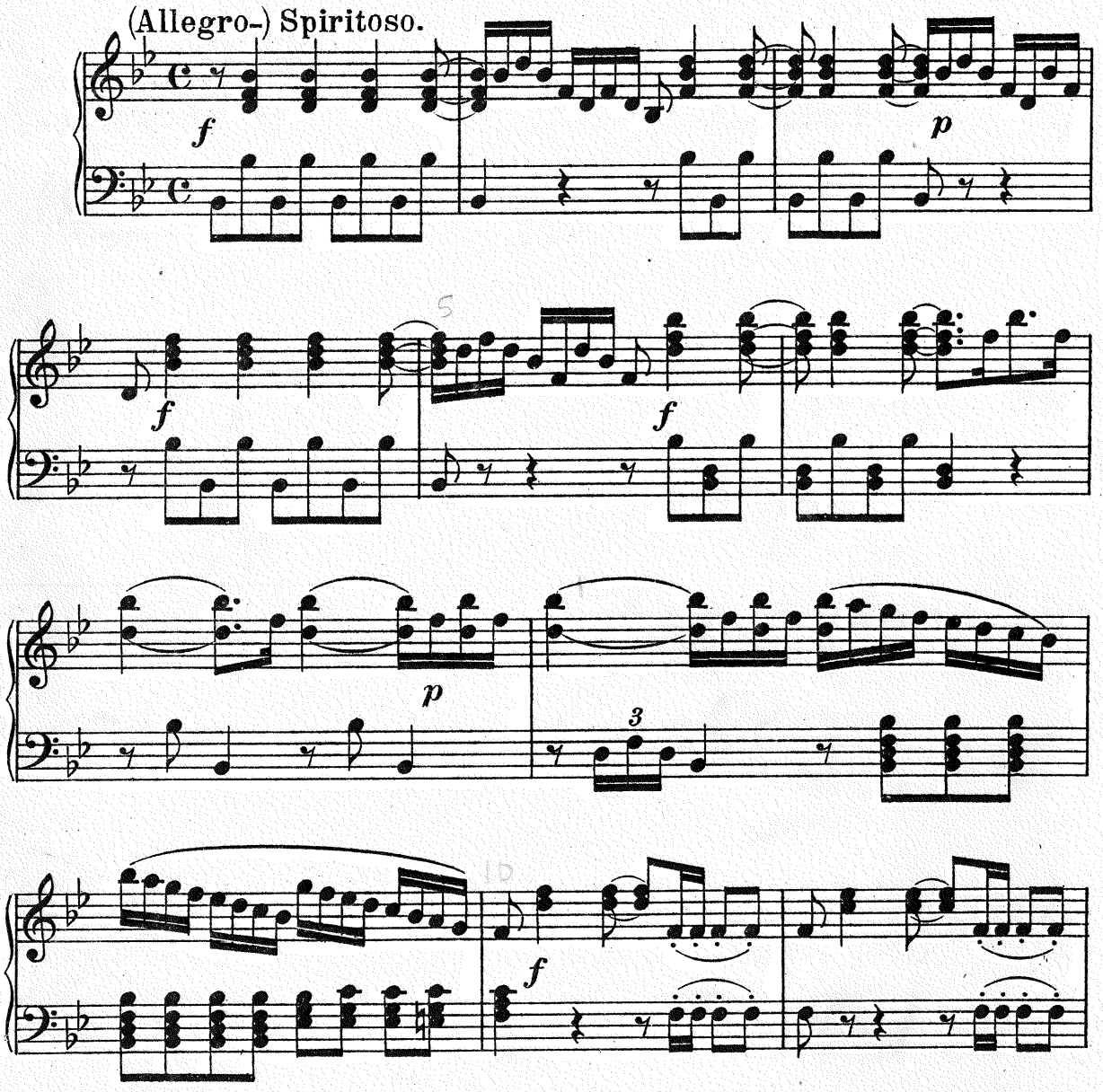
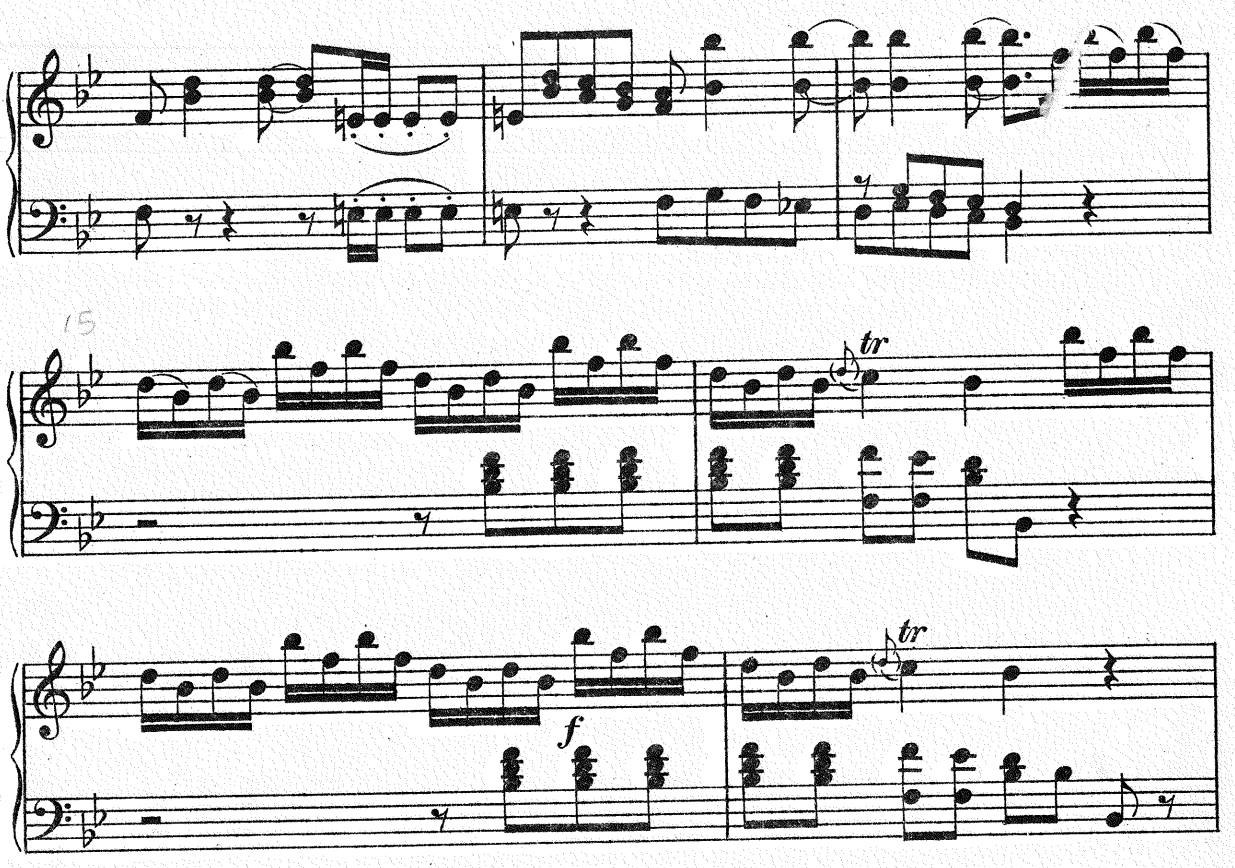
Quell' usignolo.

Arie des Epitide aus Geminiano Giacomelli's Oper „Merope"

Bearbeitung mit hinzugefügter verzierter Singstimme und Kadenzen
von Carlo Broschi Farinelli.

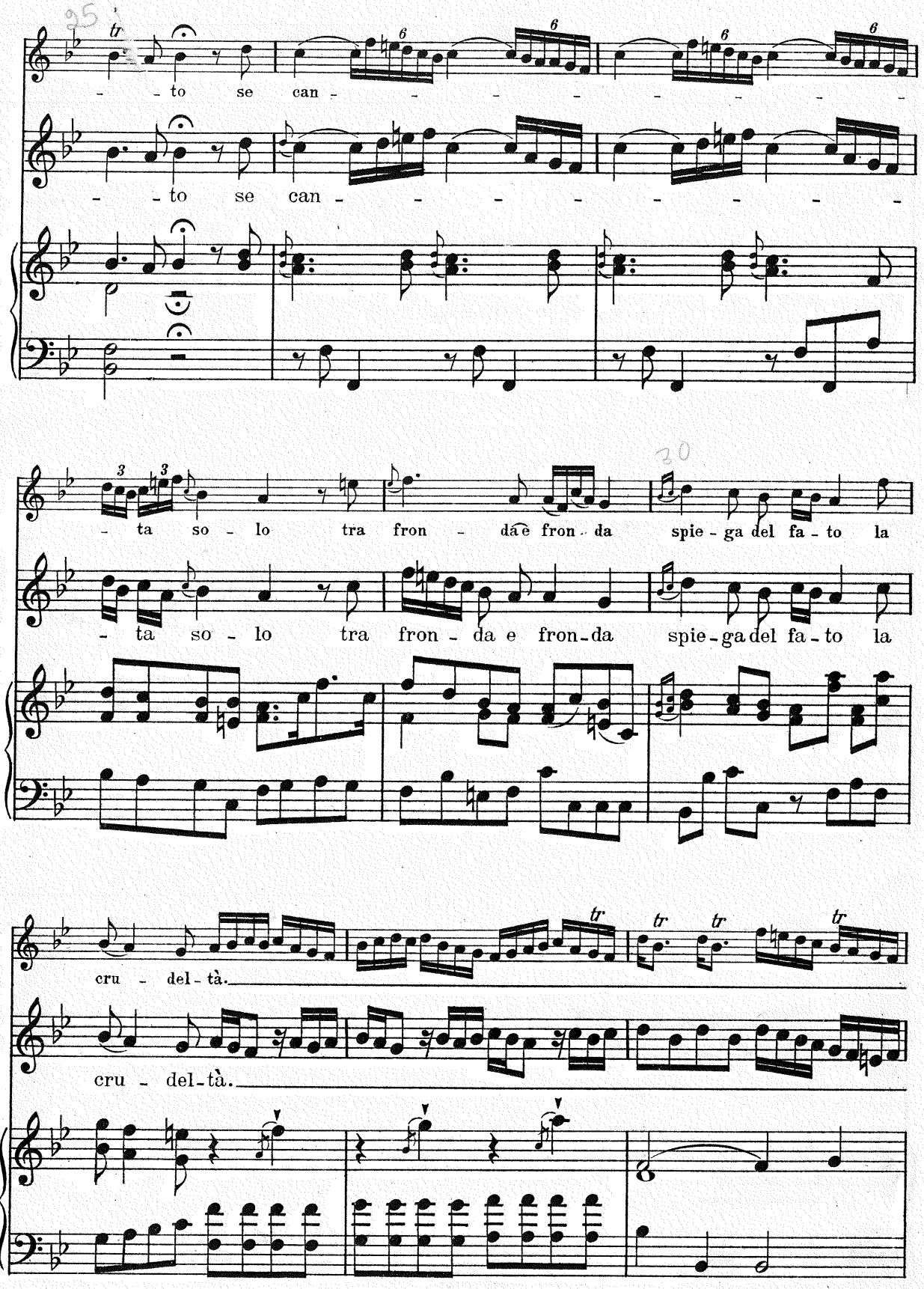
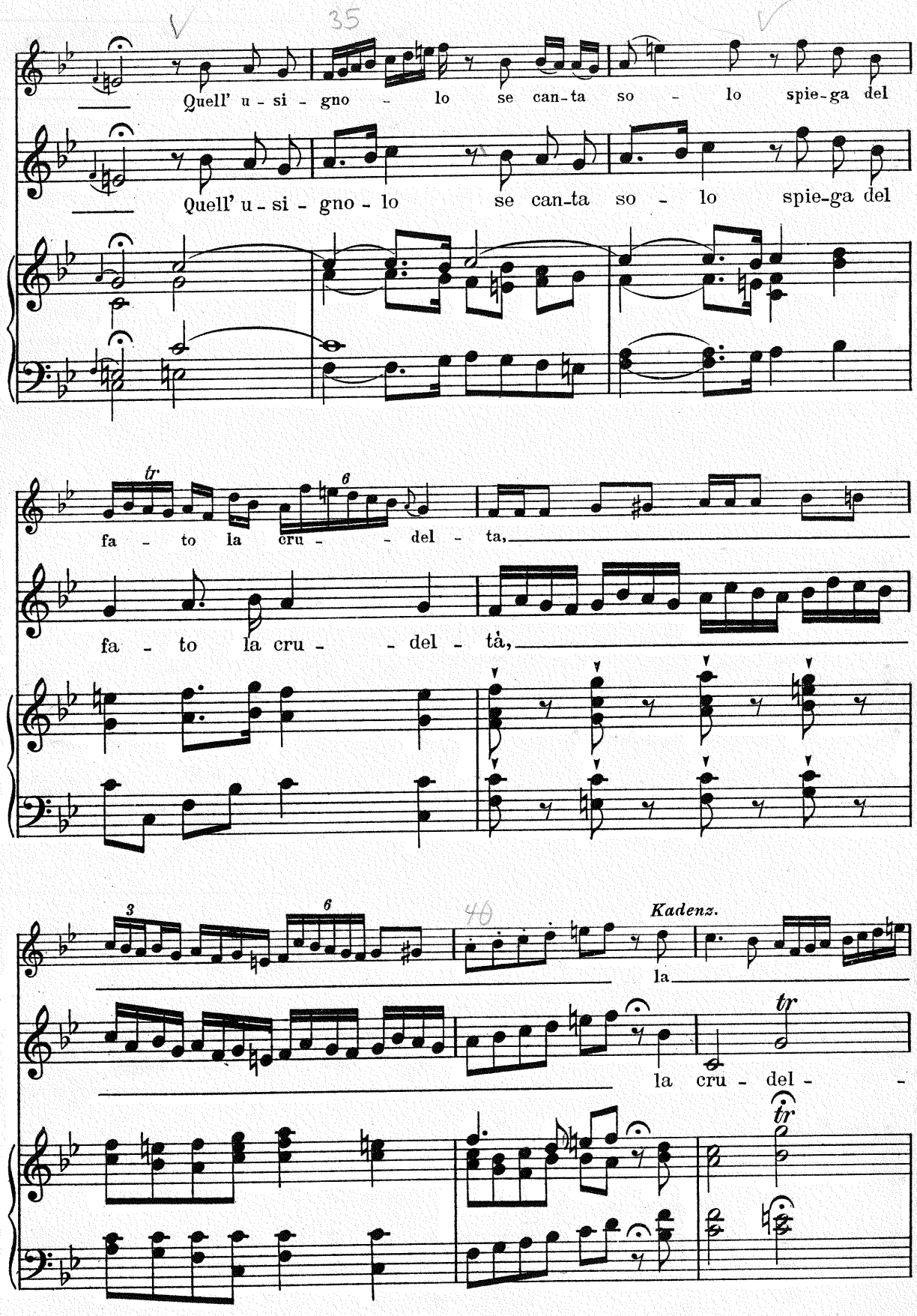
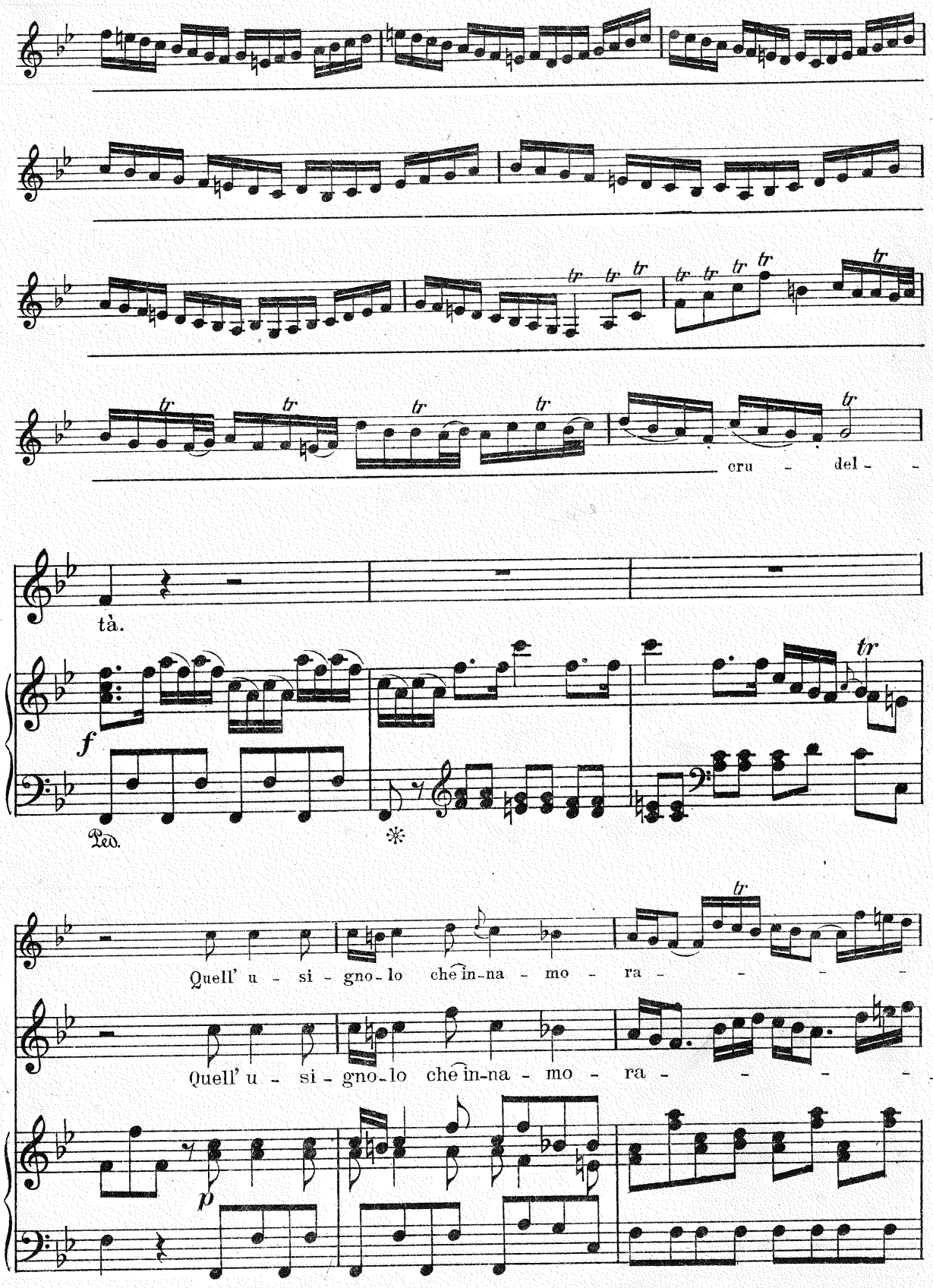
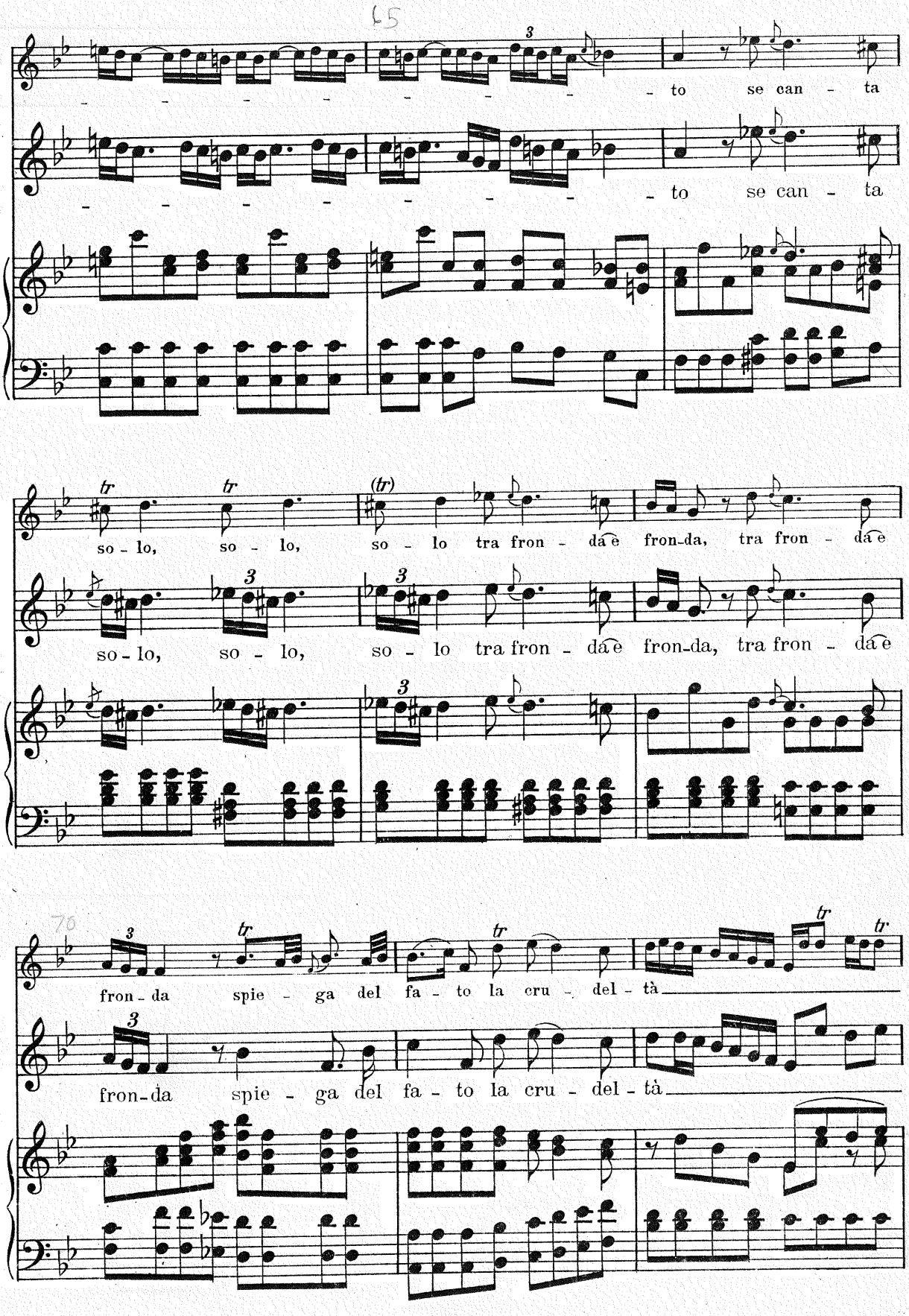
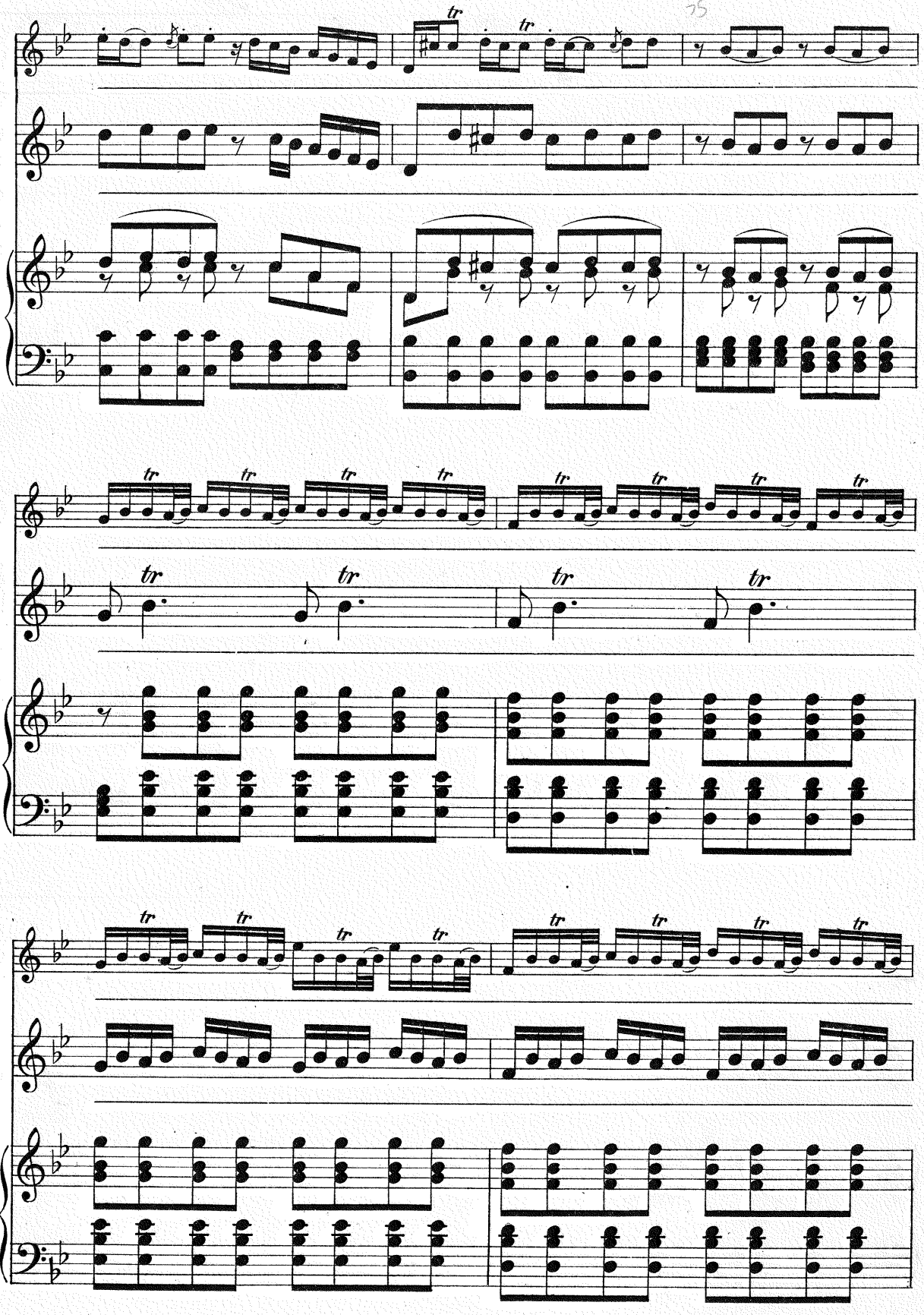
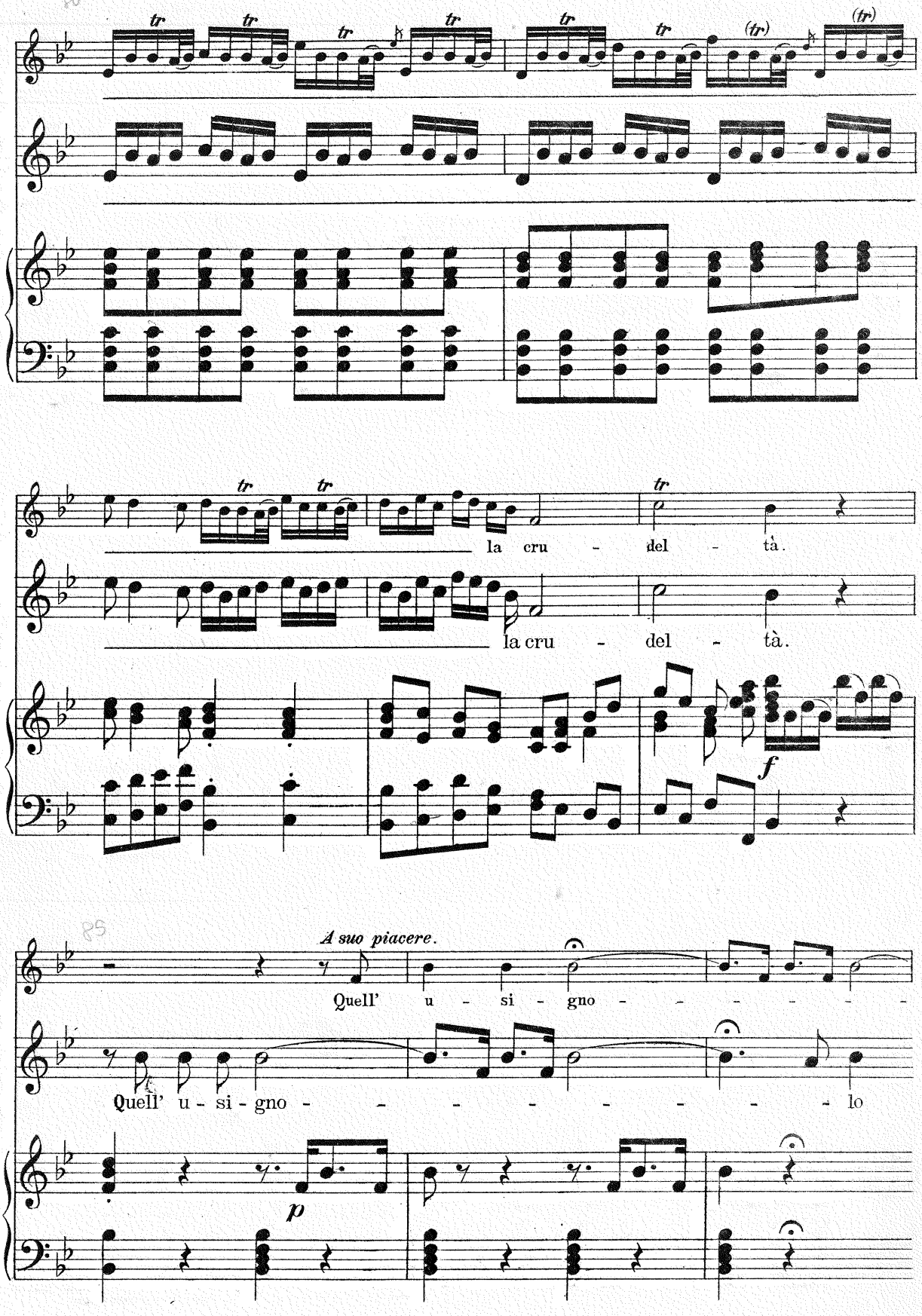
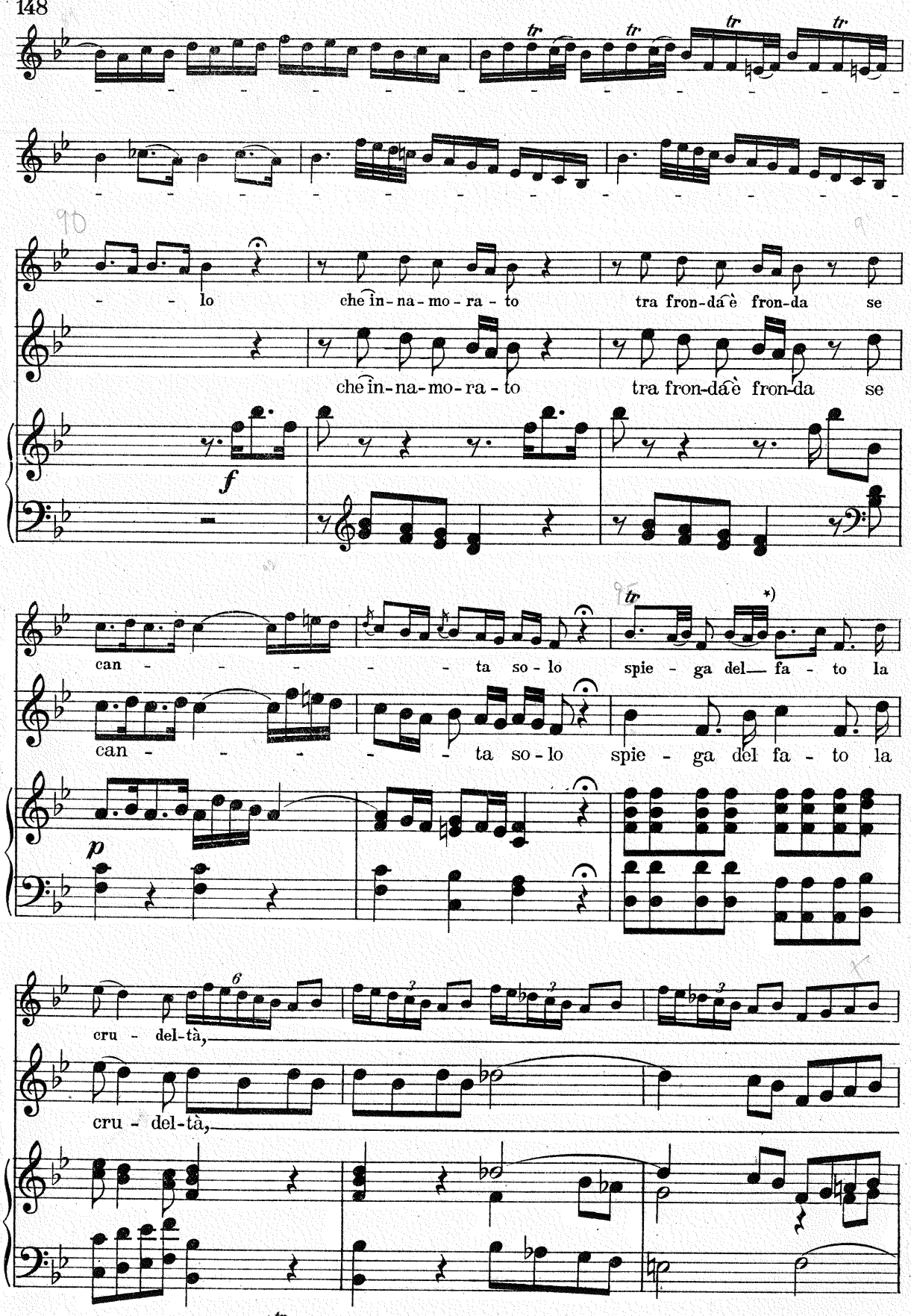
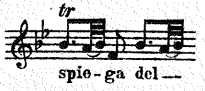
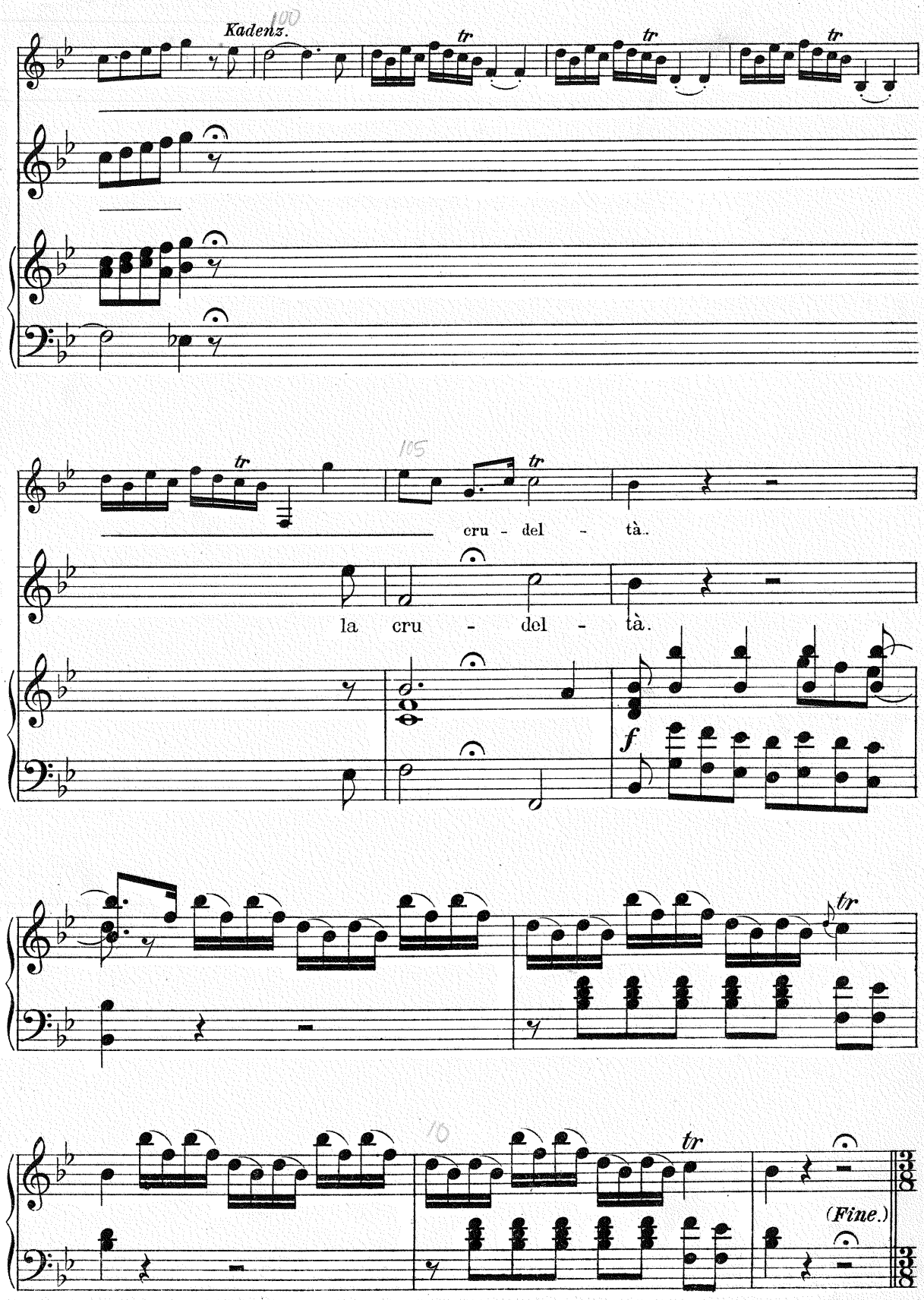
Quell' usignolo che innamorato
Se canta solo tra fronda e fronda
Spiega del fato la crudeltà.
S'ode pietoso nel bosco ombroso
Che gli risponde con lieto core
Di ramo in ramo cantando va.

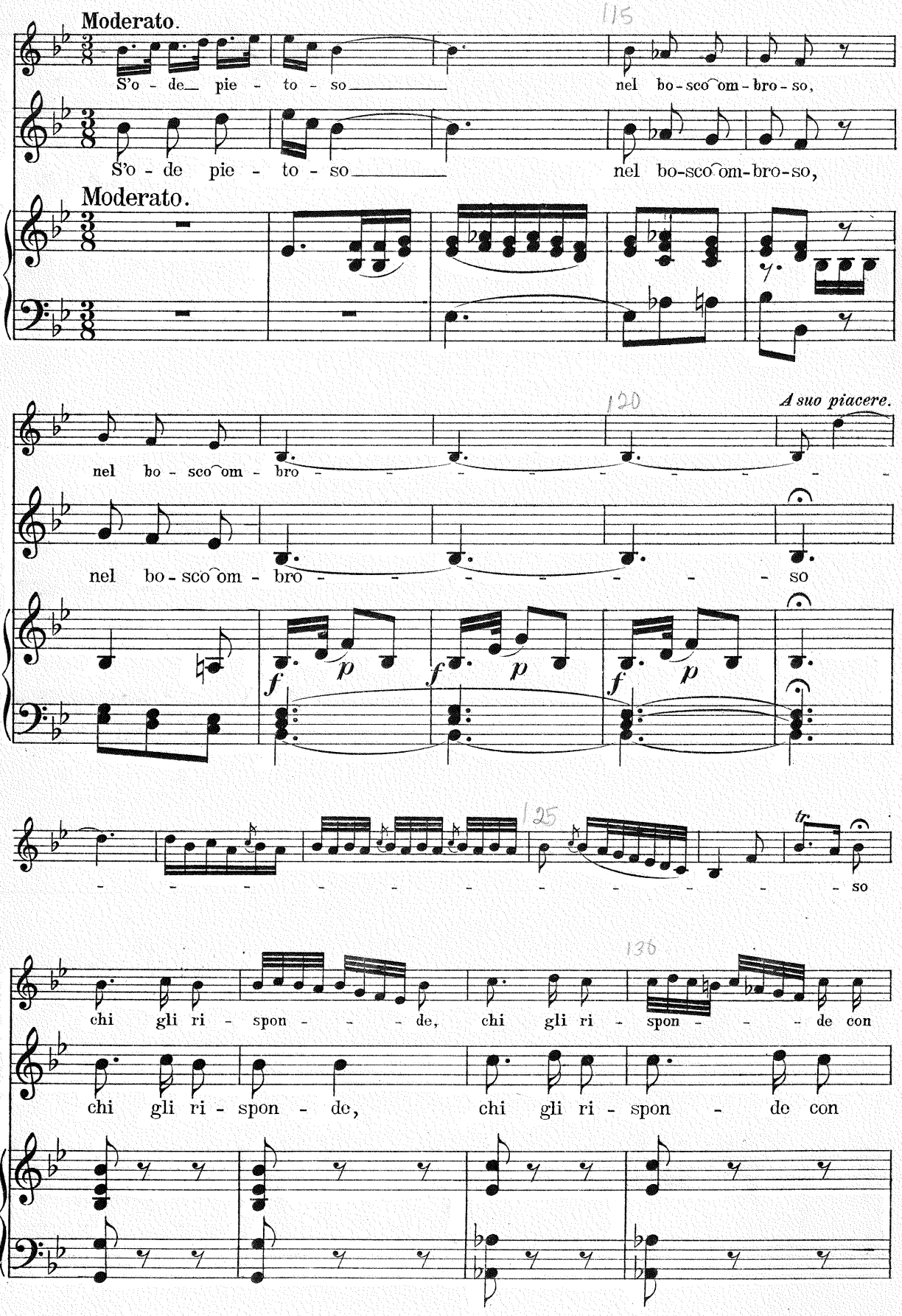
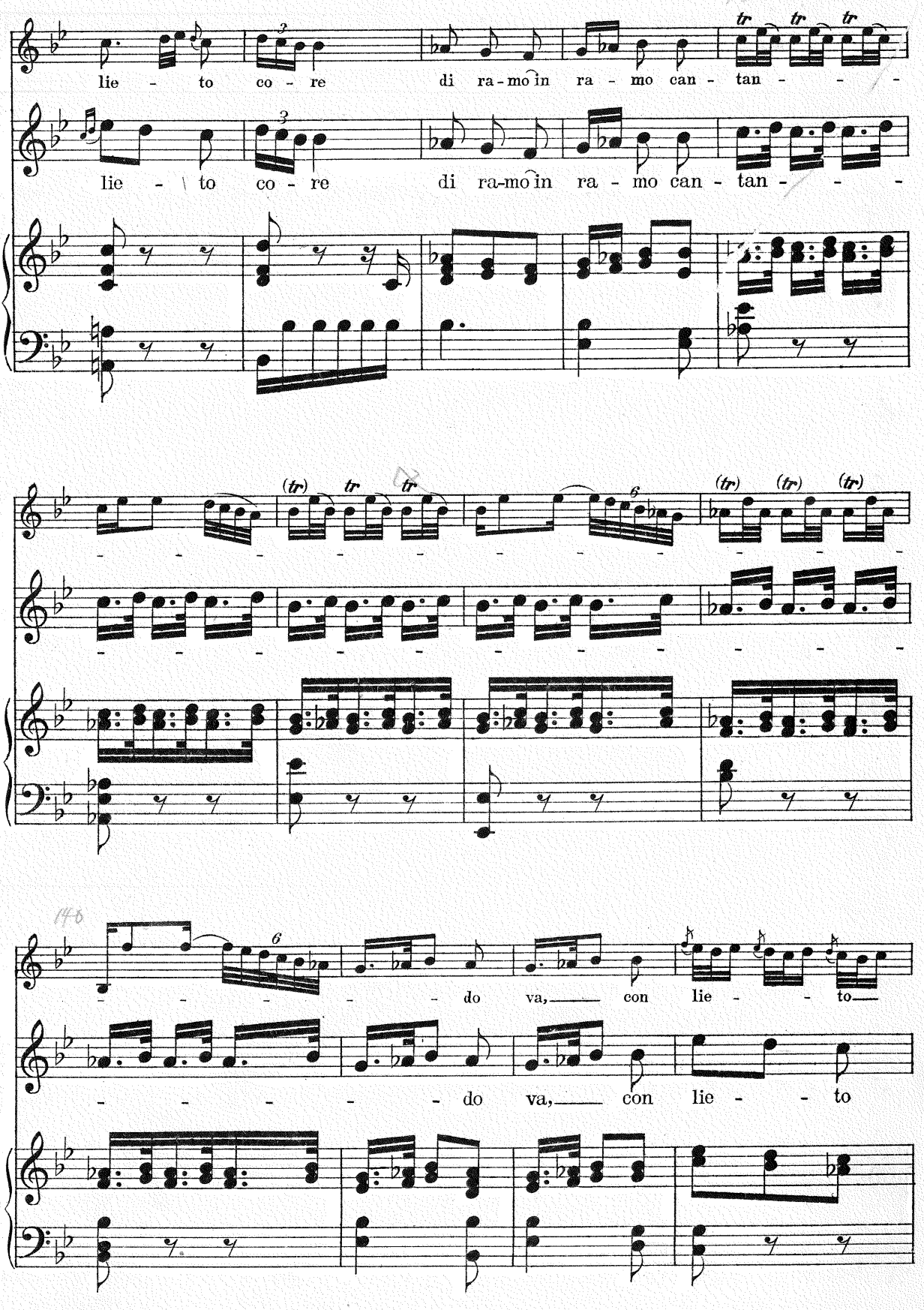
Domenico Lalli.

Die Nachtigall voll Liebessehnsucht
Singt einsam im dunklen Laub
Und beklagt des Schicksals Grausamkeit.
Sie verbirgt sich scheu im schattigen Hain;
Der ihr mit fröhlichem Herzen antwortet,
Schwingt sich singend von Ast zu Ast!

Variierte Singstimme.

Quell' u - si - gno - lo che in - na - mo - ra -

Quell' u - si - gno - lo che in - na - mo - ra -

A suo piacere.

25
tr
- - to se can - - - - - - - - -
- - to se can - - - - - - - - -
3 3
- ta so - lo tra fron - da e fron - da spie - ga del fa - to la
- ta so - lo tra fron - da e fron - da spie - ga del fa - to la
30
tr tr tr tr
cru - del - tà.
cru - del - tà.

Quell' u - si - gno - lo se can-ta so - lo spie-ga del
Quell' u - si - gno - lo se can-ta so - lo spie-ga del
fa - to la cru - - del - ta,
fa - to la cru - - del - tà,
Kadenz.
la
la cru - del - -

cru - del -
tà.
f
Ped.
Quell' u - si - gno - lo che in-na - mo - ra - - - -
Quell' u - si - gno - lo che in-na - mo - ra - - - -
p

65
to se can - ta
to se can - ta
so - lo, so - lo, so - lo tra fron - da e fron-da, tra fron - da e
so - lo, so - lo, so - lo tra fron - da e fron-da, tra fron - da e
70
fron - da spie - ga del fa - to la cru - del - tà
fron-da spie - ga del fa - to la cru - del - tà

la cru - del - tà.
la cru - del - tà.
A suo piacere.
Quell' u - si - gno - - - - - -
Quell' u - si - gno - - - - - - - - lo

*) In der Handschrift steht: 

Kadenz.
tr
tr
tr
tr
cru - del - tà.
la cru - del - tà.
f
tr
tr
(Fine.)

Moderato.
S'o - de pie - to - so
nel bo-sco om-bro-so,
Moderato.
nel bo - sco om - bro
A suo piacere.
nel bo - sco om - bro
so
chi gli ri - spon - de,
chi gli ri - spon - de con

lie - to co - re di ra - mo in ra - mo can - tan - - -
lie - to co - re di ra-mo in ra - mo can - tan - - -
do va, con lie - - to
do va, con lie - - to

A suo piacere.

co - re nel bos - co om - bro - - - - - - - -

co - re nel bos - co om - bro - - - - - - - - so.

f *p* *f* *p* *f* *p*

150

tr *tr* *tr*

- so.

155

Kadenz.

Can - - tan - - - - - - do va, can -

Can - - tan - - - - - - do va, can -

tan -

160

- - - - - - - - - - do va. *Da capo.*

3 *tr* *Da capo.*

- tan - do va.

tr

Da capo.

22.

Al dolor che vo sfogando.

Recitativ und Arie von Carlo Broschi Farinelli.

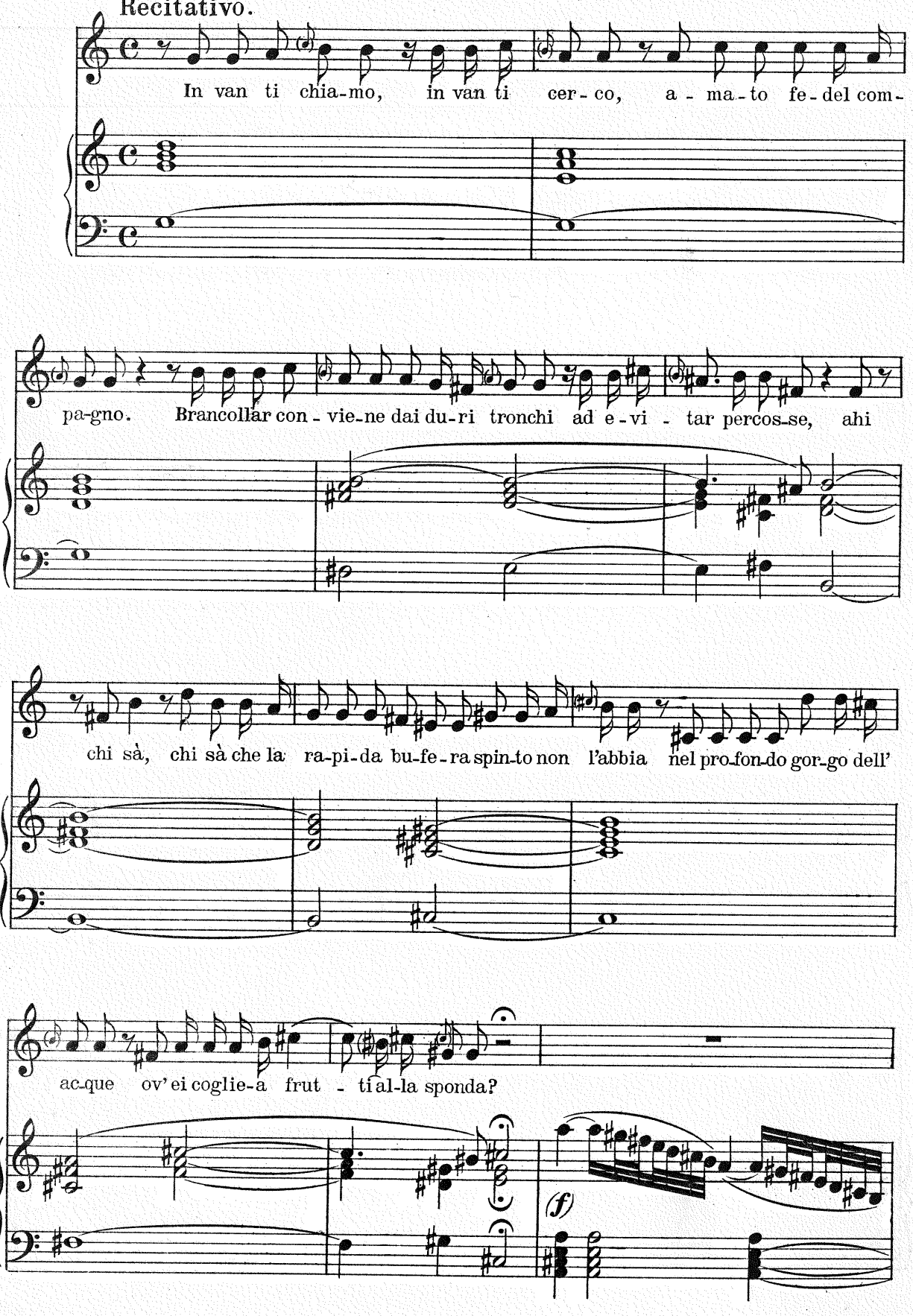
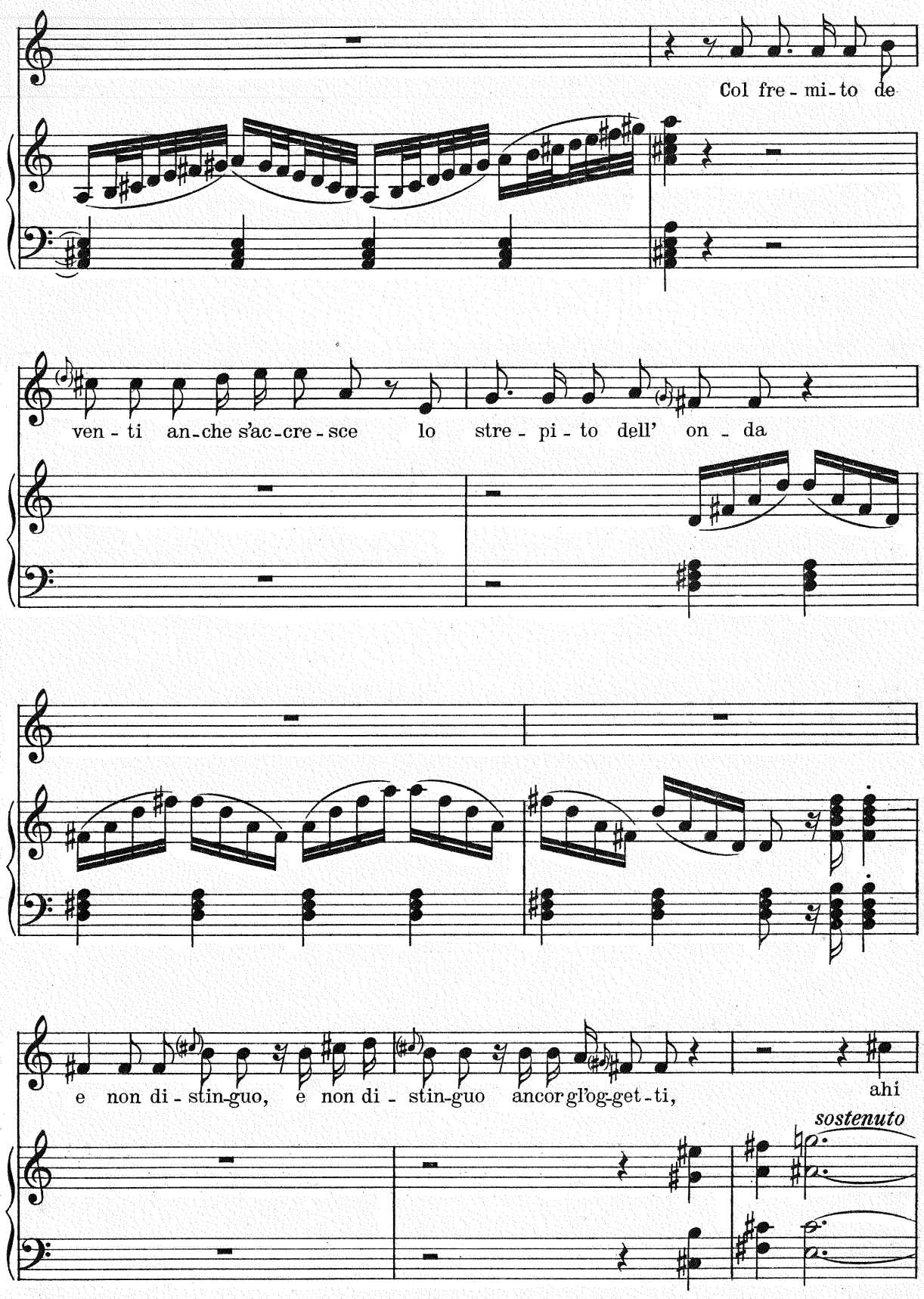
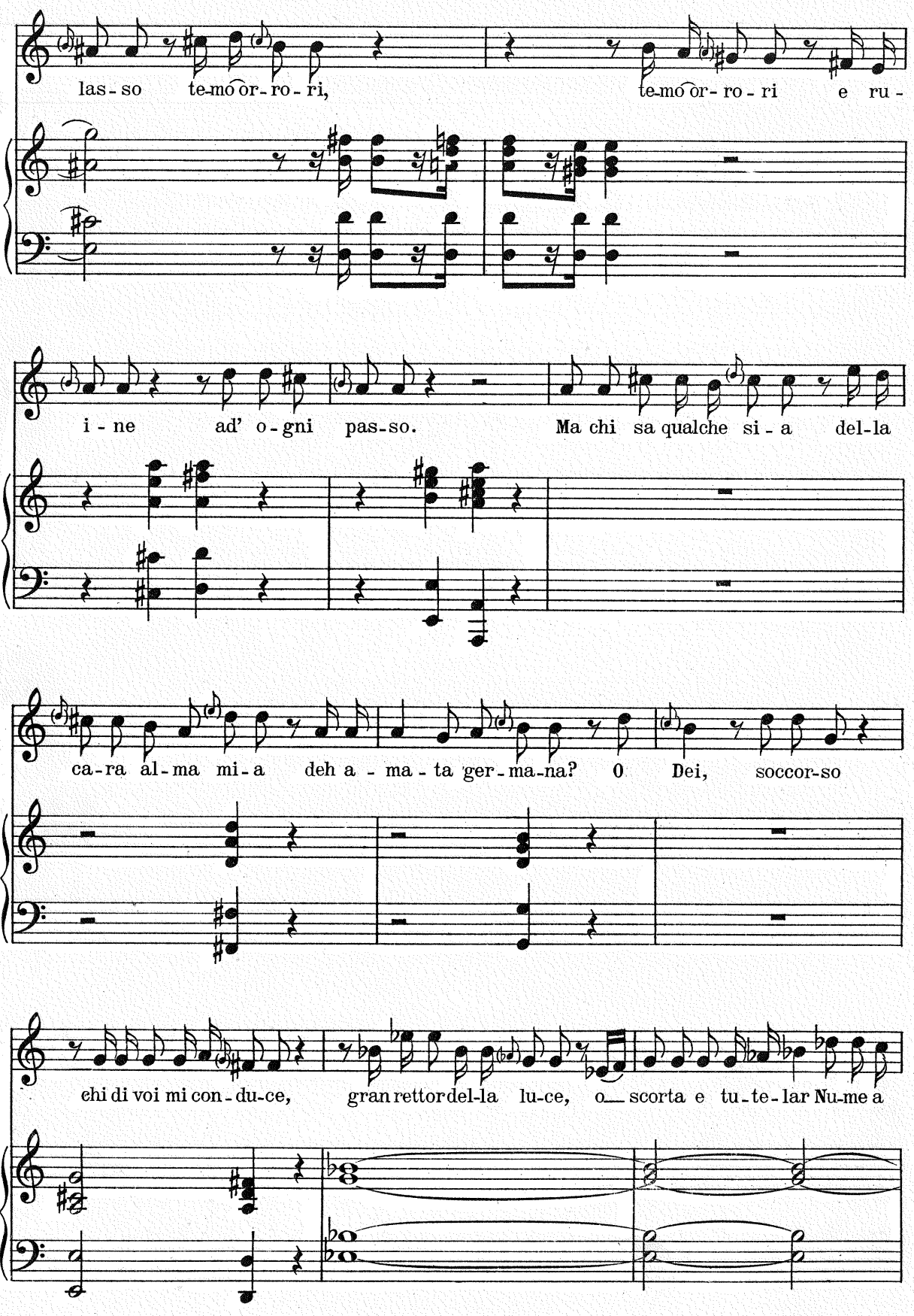
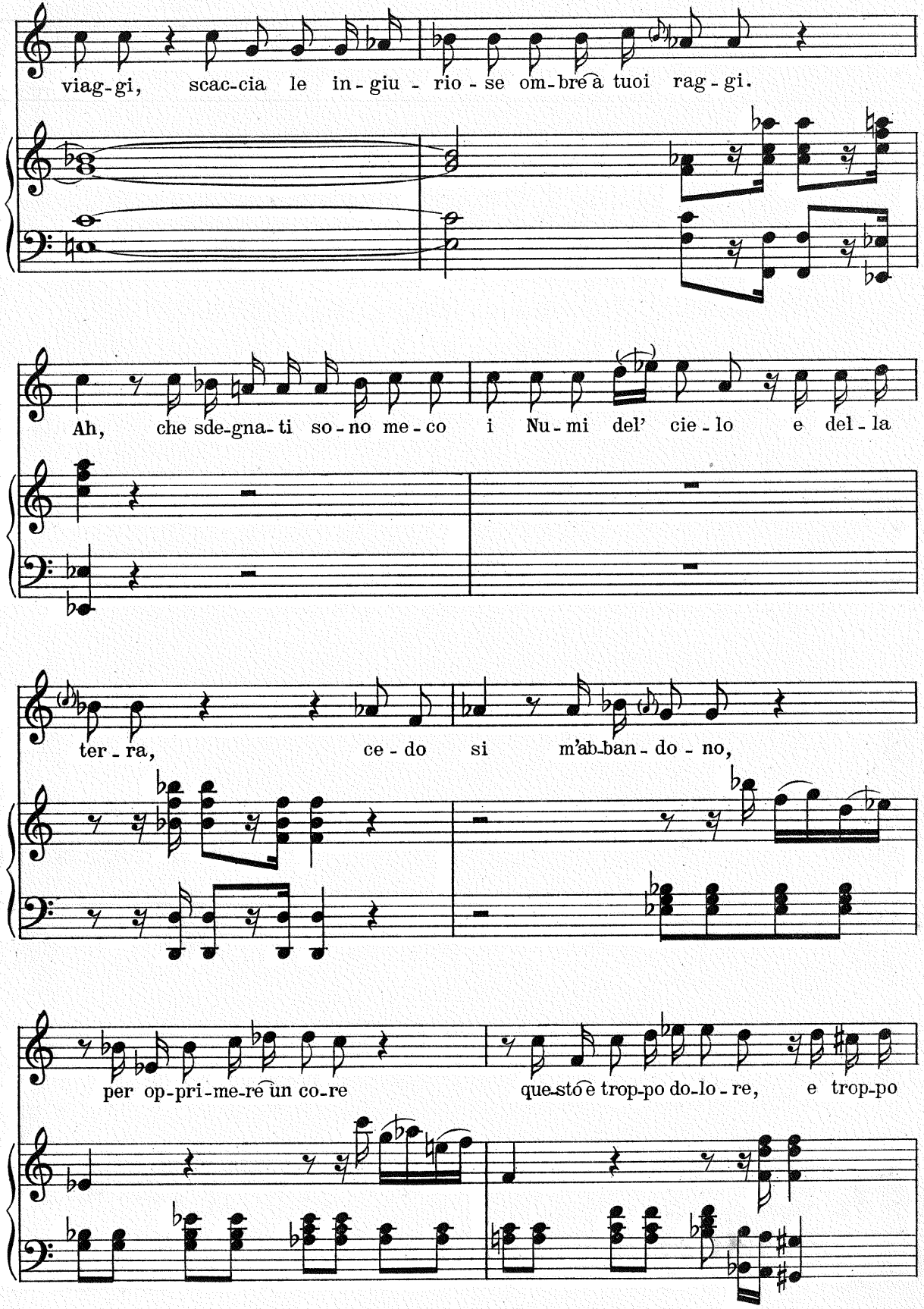
In van ti chiamo
In van ti cerco,
Amato fedel compagno.
Brancollar conviene
Dai duri tronchi
Ad evitar percosse,

Ahi chi sa che la rapida bufera
Spinto non l'abbia
Nel profondo gorgo dell' aque
Ov'ei cogliea frutti alla sponda?
Col fremito de venti anche s'accresce
Lo strepito dell' onda
E non distinguo ancor
Gl'oggetti, ahi lasso
Temo orrori e ruine
Ad ogni passo.
Ma chi sa qualche sia
Della cara alma mia
Deh amata germana?
O Dei soccorso chi di vi mi conduce,
Gran Rettor della luce,
O scorta e tutelar
Nume a viaggi,
Scaccia le ingiuriose ombre
A tuoi raggi.
Ah, che sdegnati sono meco
I Numi dell' cielo e della terra,
Cedo si m'abbandono,
Per opprimere un core
Questo e troppo dolore,
E troppo guerra.
Ma quel da quelle care rupi
Io sento flebil voce,
Ahi ch'e l'eco
E risponde pietoso al mio lamento.
—Al dolor che vo sfogando
Mesto errando
Senti l'eco
Dallo speco.
Che responde
E fa il bosco
Risonar.
La procella va calmando
E l'auretta sussurando
Tra le fronde mi richiama
A sospirar.

Vergebens rufe ich dich,
Vergebens suche ich dich
Geliebte, treue Gefährtin.[1])
Hat nicht schon beim Herumirren
Ein schwerer Baumstamm,
Während du ausweichen wolltest, dich erschlagen?

Ah wer weiß, ob nicht der rasende Sturm
Dich hinabgestoßen hat
In den tiefen Strudel der Wasser,
Während du Früchte am Ufer pflücktest?
Mit dem Toben des Windes wächst auch
Das Brausen der Wellen,
Und noch unterscheide ich nicht
Die Gegenstände, ach, in meiner Müdigkeit
Fürchte ich Schrecken und Untergang
Bei jedem Schritte.
Ach, wer weiß wie es ergeht
Meiner teuren Seele,
Der geliebten Schwester.
O Götter, wer von Euch bringt mir Hilfe,
Großer Beherrscher des Lichts,
O geleite und schütze mich,
Gottheit, auf meinen Wegen,
Vertreibe die ruchlosen Schatten
Mit deinen Strahlen!
Ach es zürnen mir
Die Götter des Himmels und der Erde,
Ich weiche und unterwerfe mich,
Um ein Herz zu bedrücken,
Ist dies ein zu großer Schmerz,
Eine zu große Peinigung.
Aber von jenen geliebten Felsen was
Höre ich für eine klagende Stimme,
Ach, das Echo ist's,
Es antwortet mitleidig auf meine Klagen.
—Auf den Schmerz, dem ich freien Lauf lasse,
Während ich traurig herum irre,
Lauscht das Echo
Aus jener Höhle,
Welches antwortet
Und den Wald
Widerhallen läßt.
Der Sturm beruhigt sich allmählich,
Und das Lüftchen, flüsternd
Im Land, ruft mich zurück
Weiter zu klagen.

[1]) Bezieht sich trotz der im italienischen Text masculinen Form offenbar auf die gesuchte Schwester.

Recitativo.

In van ti chia-mo, in van ti cer-co, a-ma-to fe-del com-
pa-gno. Brancollar con-vie-ne dai du-ri tronchi ad e-vi-tar percos-se, ahi
chi sà, chi sà che la ra-pi-da bu-fe-ra spin-to non l'abbia nel pro-fon-do gor-go dell'
ac-que ov'ei coglie-a frut-ti al-la sponda?
(f)

Col fre - mi - to de
ven - ti an - che s'ac - cre - sce lo stre - pi - to dell' on - da
e non di - stin - guo, e non di - stin - guo ancor gl'og - get - ti, ahi
sostenuto

las - so te-mo or - ro - ri, te-mo or - ro - ri e ru -
i - ne ad' o - gni pas-so. Ma chi sa qualche si - a del-la
ca-ra al-ma mi-a deh a - ma - ta ger-ma-na? O Dei, soccor-so
chi di voi mi con - du-ce, gran rettor del-la lu-ce, o scorta e tu - te - lar Nu-me a

viag-gi, scac-cia le in-giu-rio-se om-bre à tuoi rag-gi.
Ah, che sde-gna-ti so-no me-co i Nu-mi del' cie-lo e del-la
ter-ra, ce-do si m'ab-ban-do-no,
per op-pri-me-re un co-re que-sto è trop-po do-lo-re, e trop-po

guer-ra.

Ma quel da quel-le ca-re ru-pi io sen-to fle-bil vo-ce ahi ch'e

p

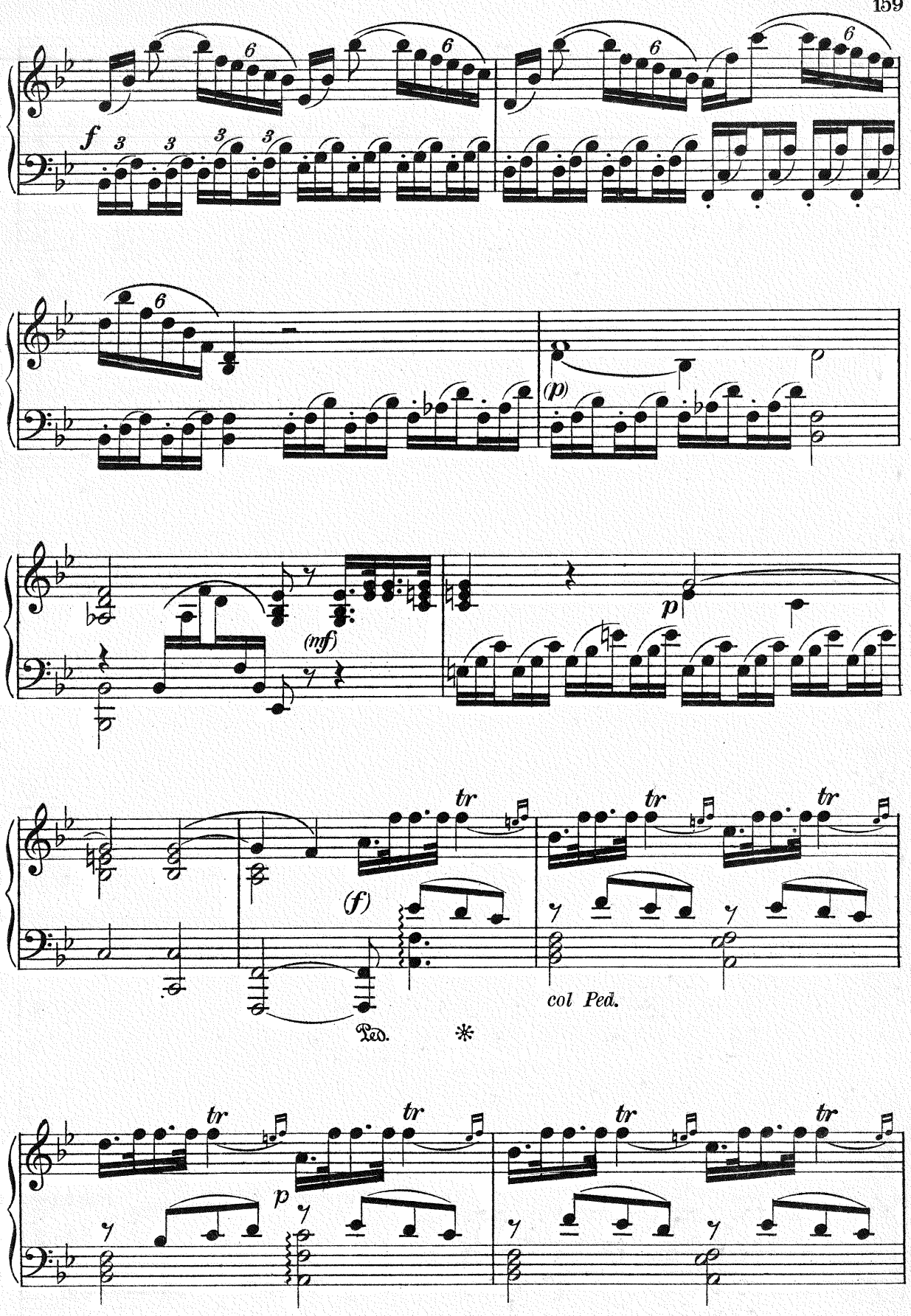
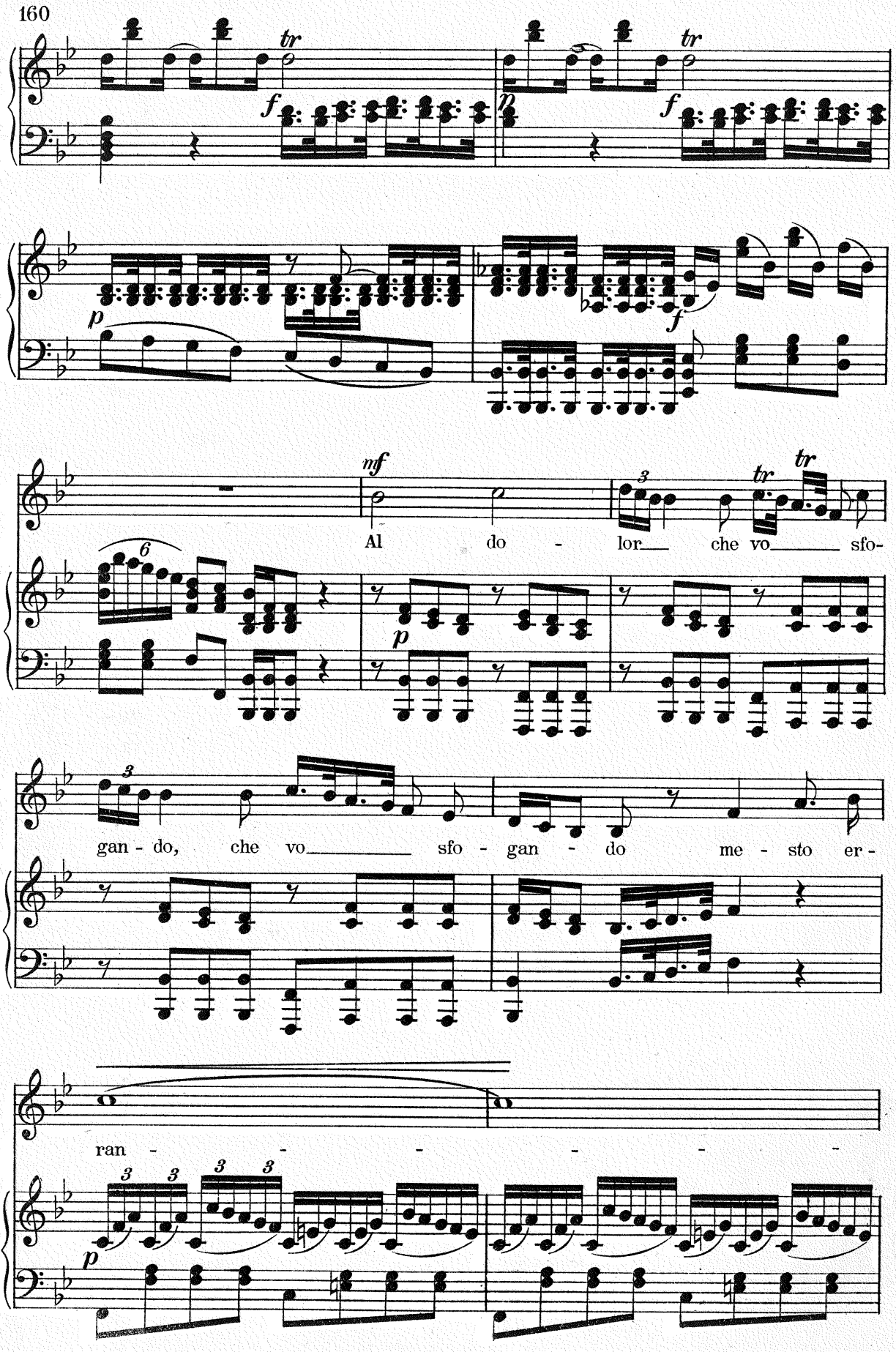
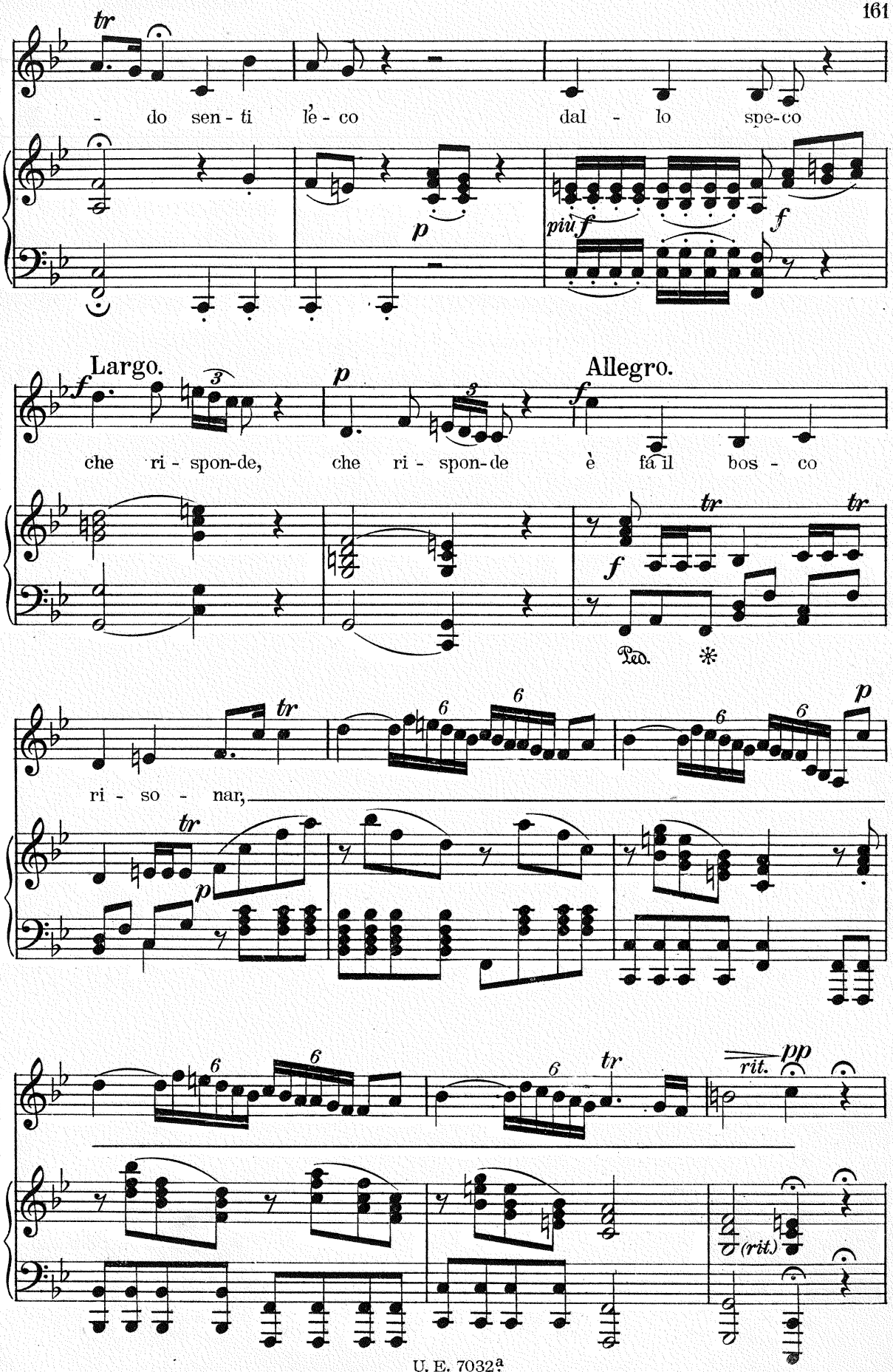
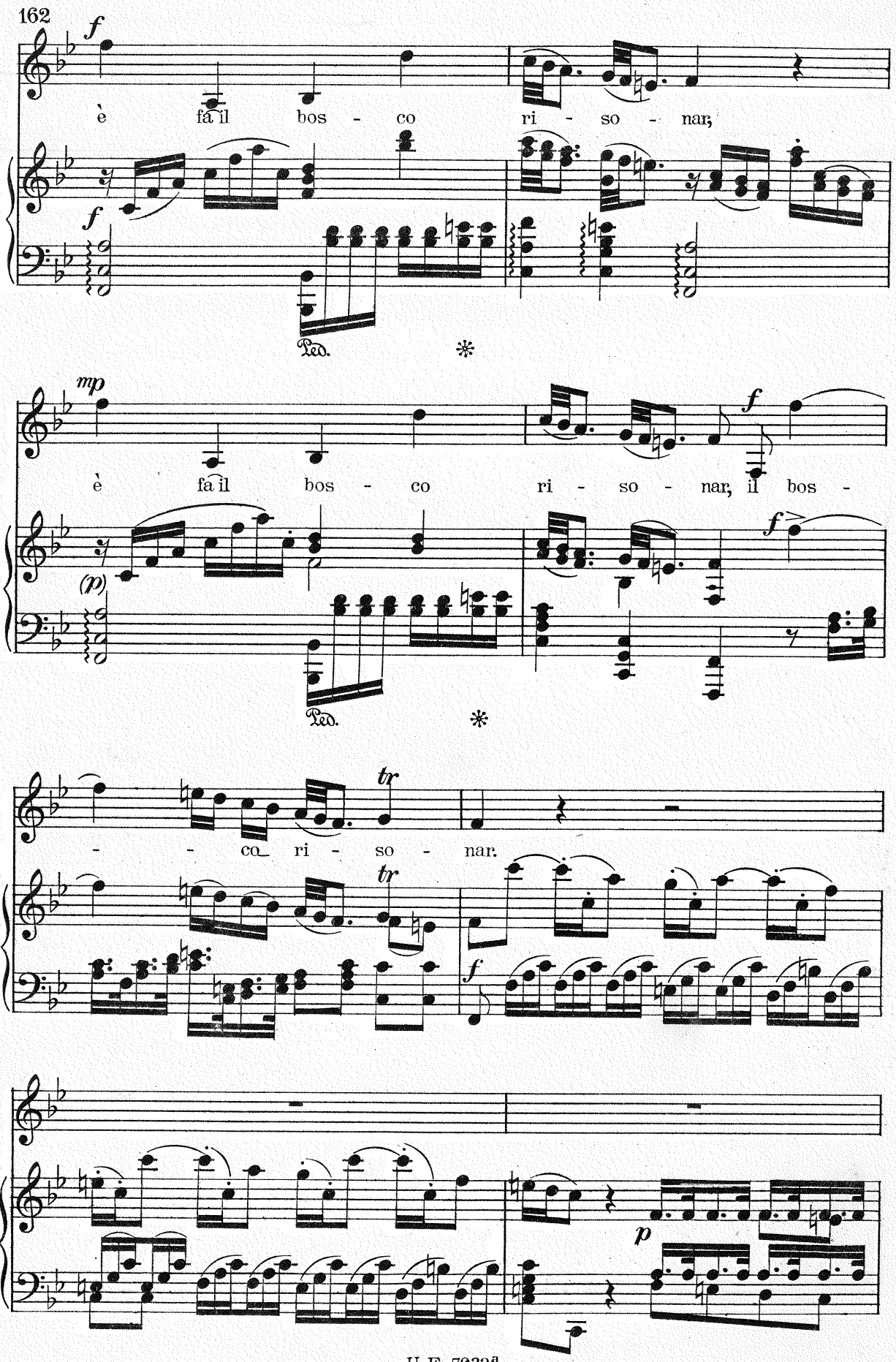
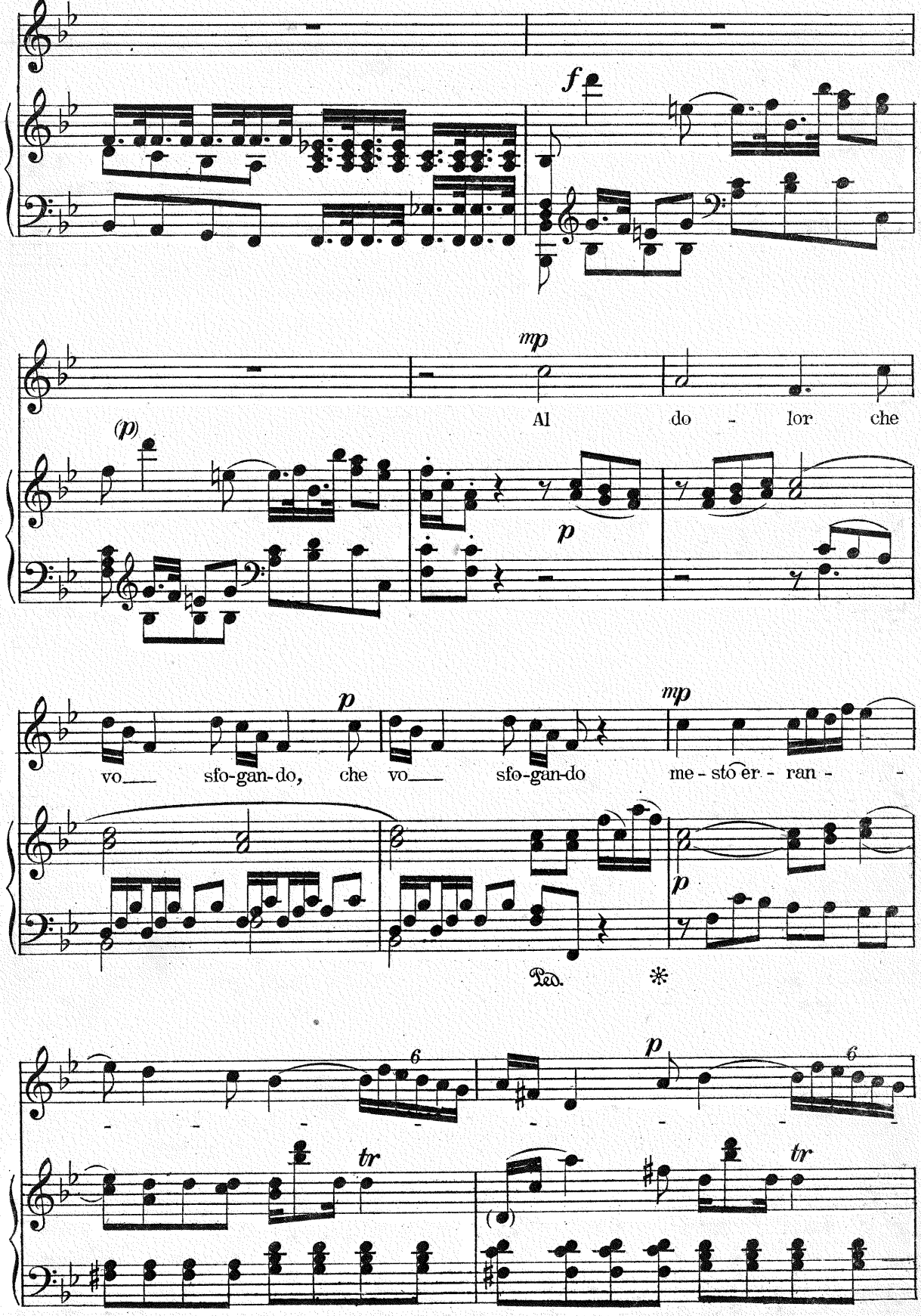
l'e - co! e ri-spon-de pie - to - sa al mio la - men - to.

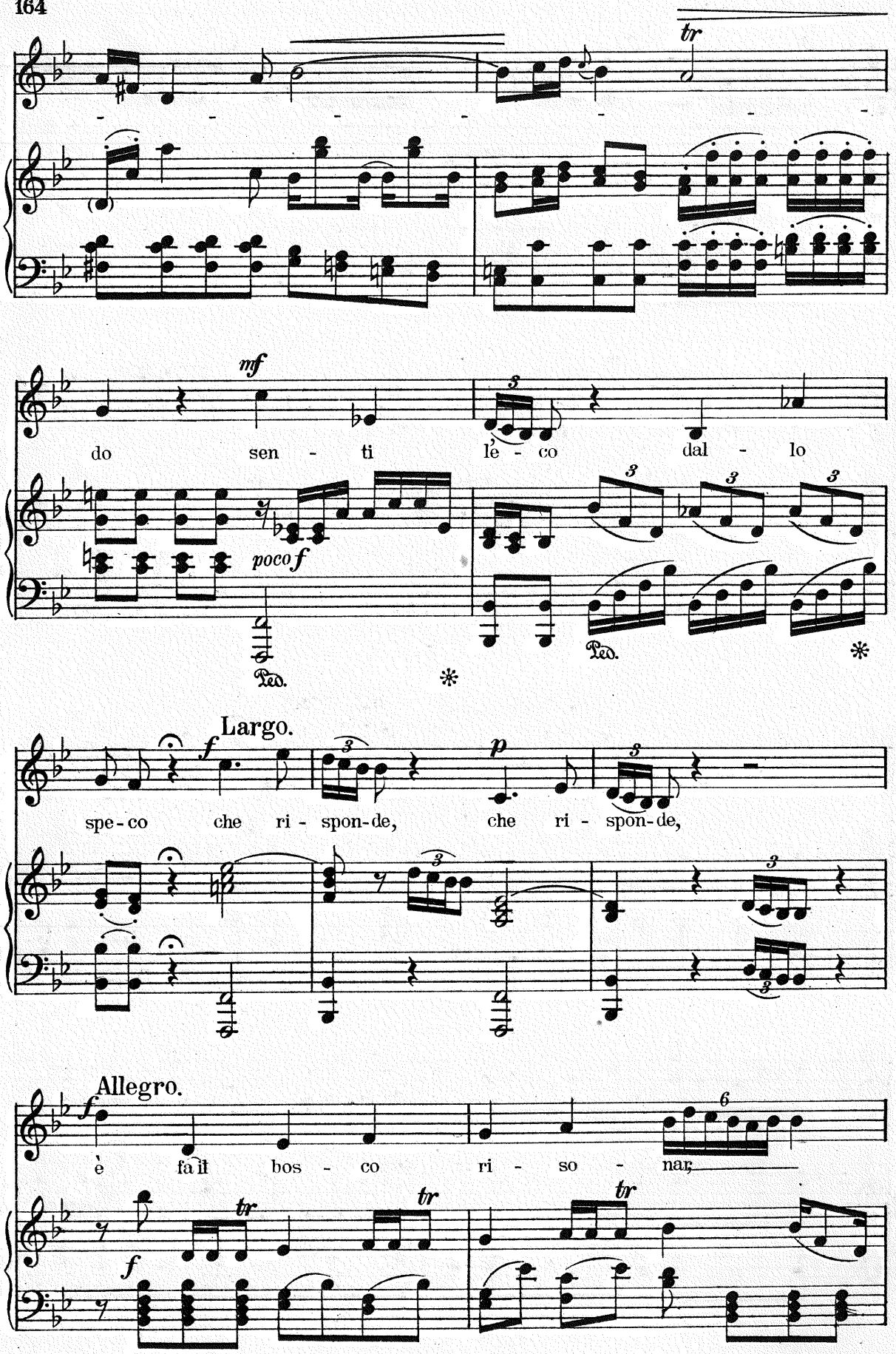
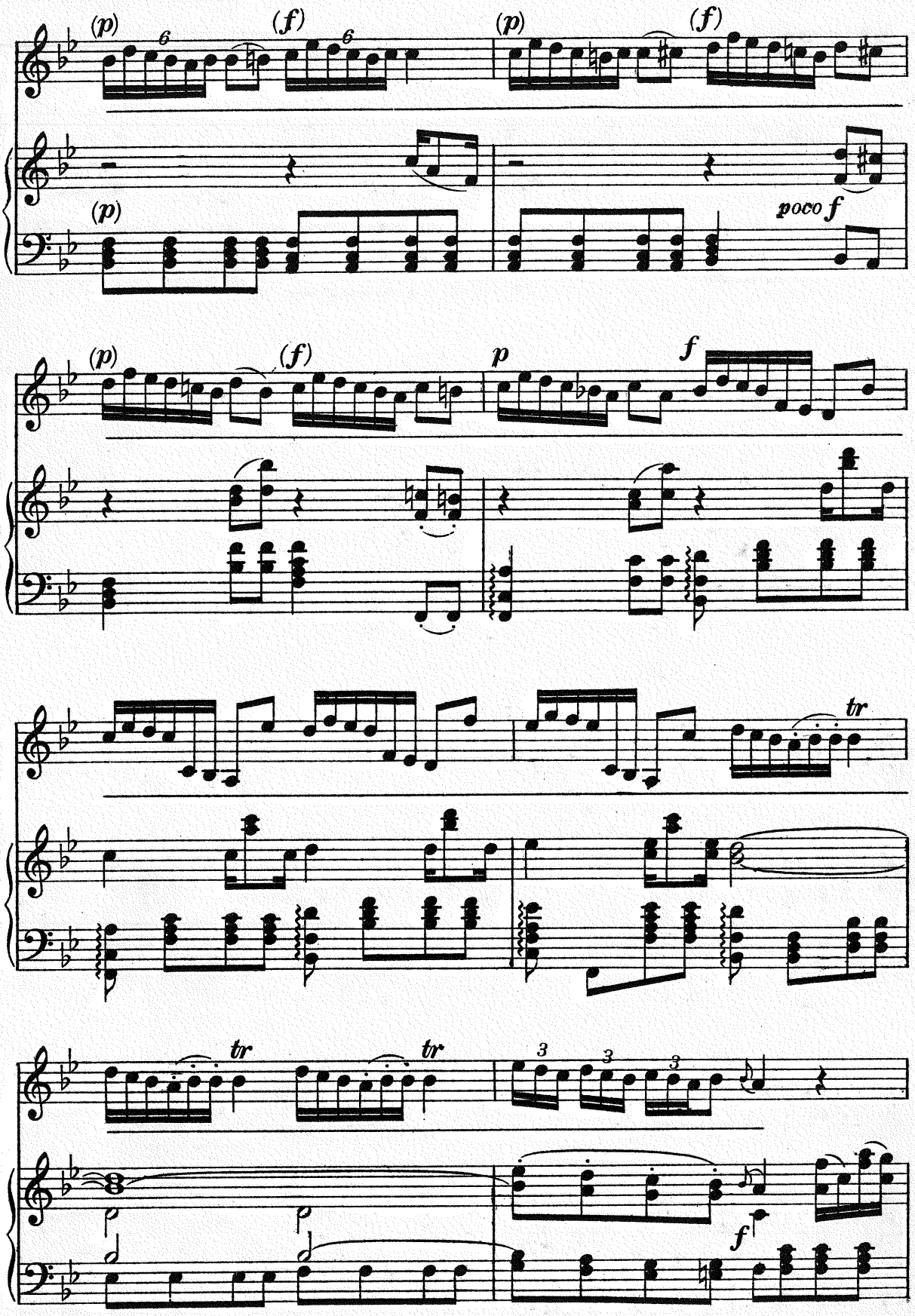
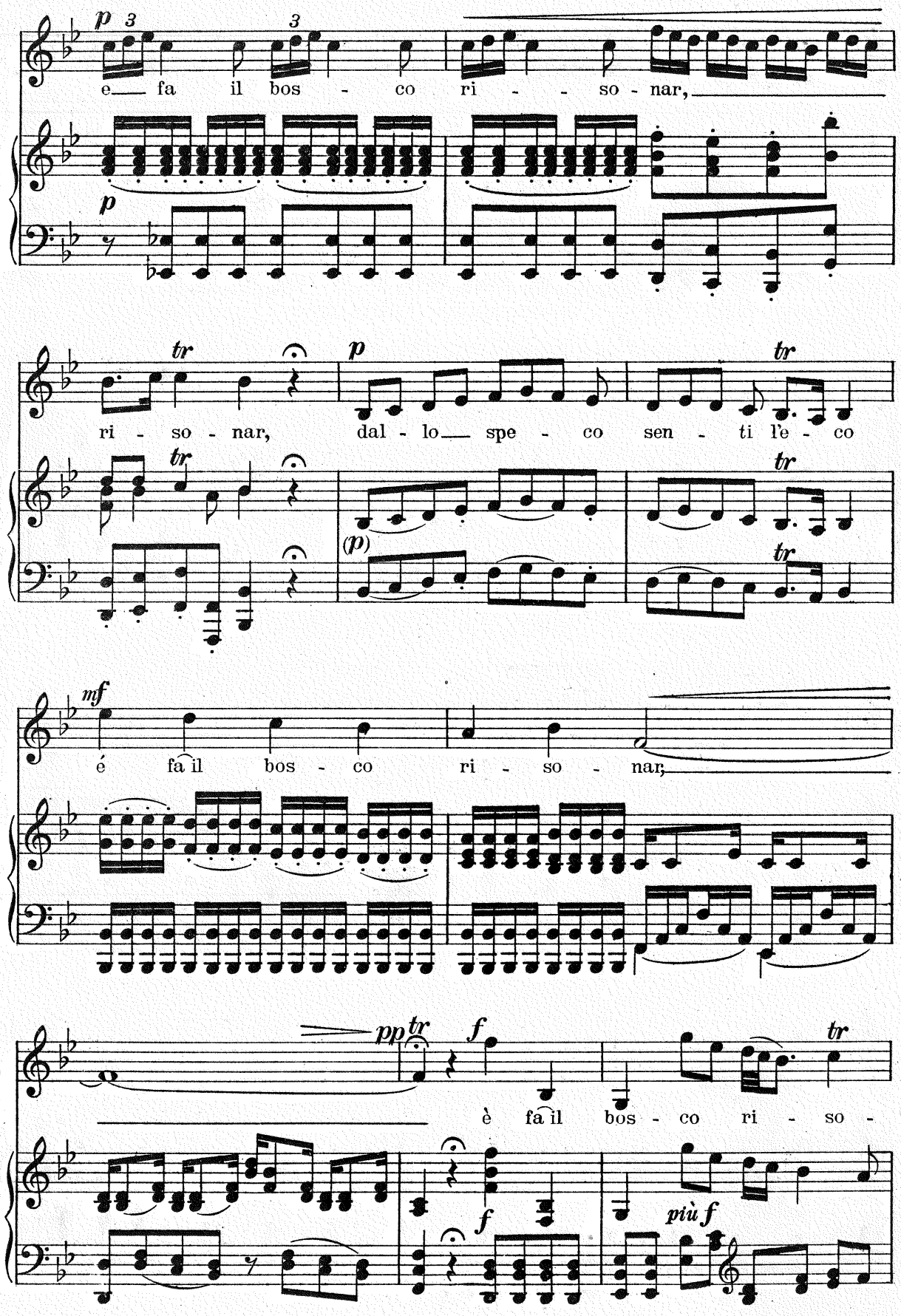
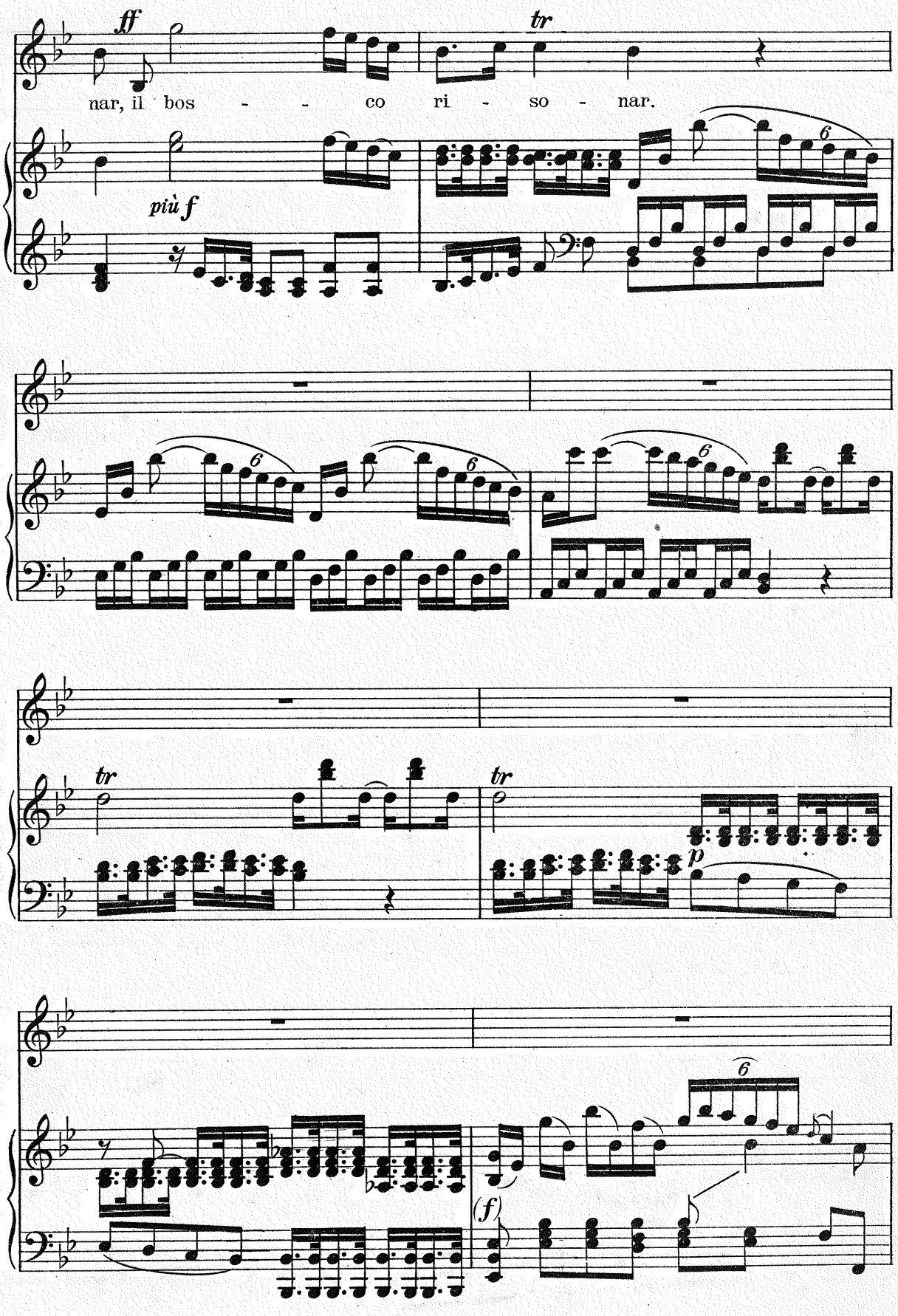
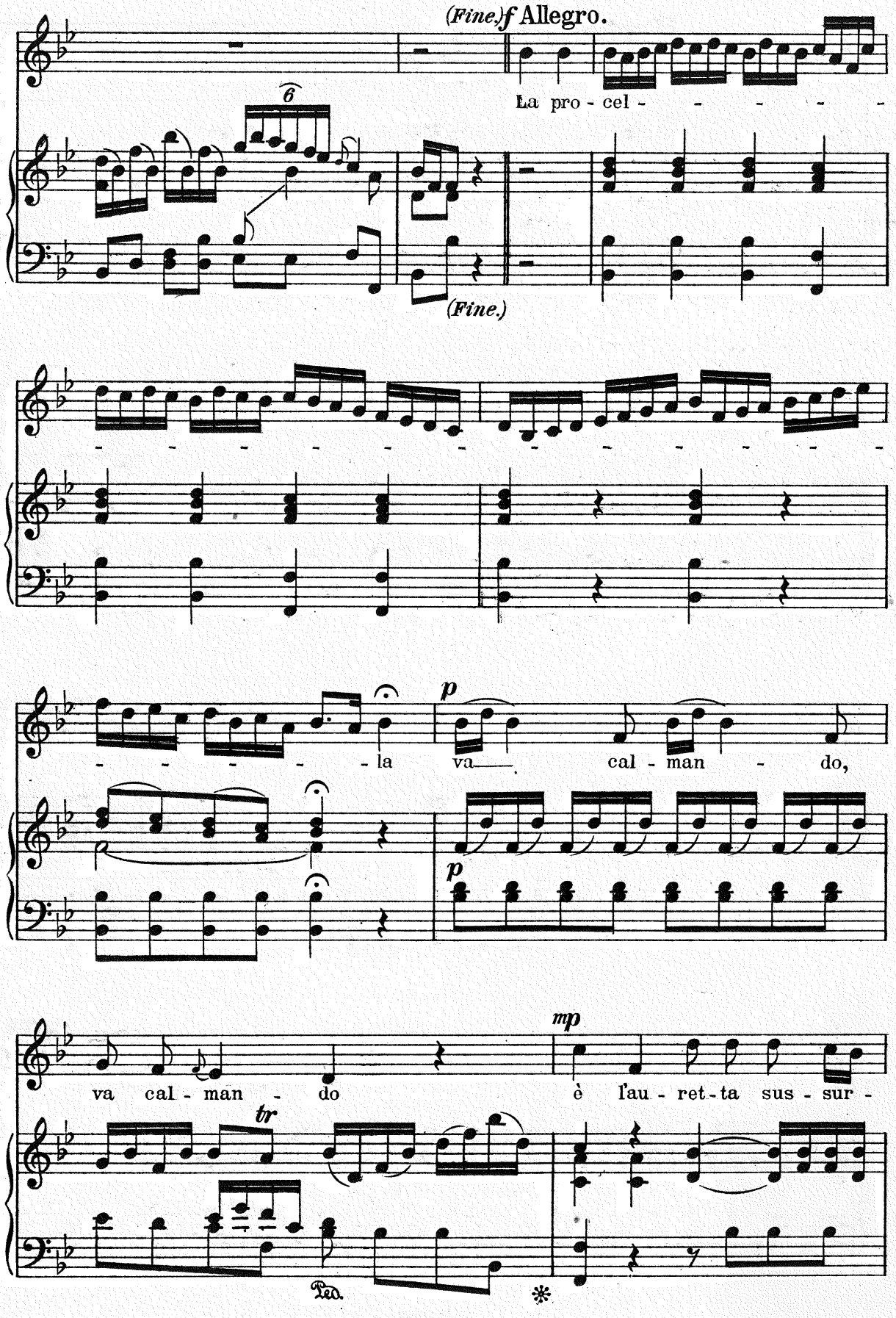
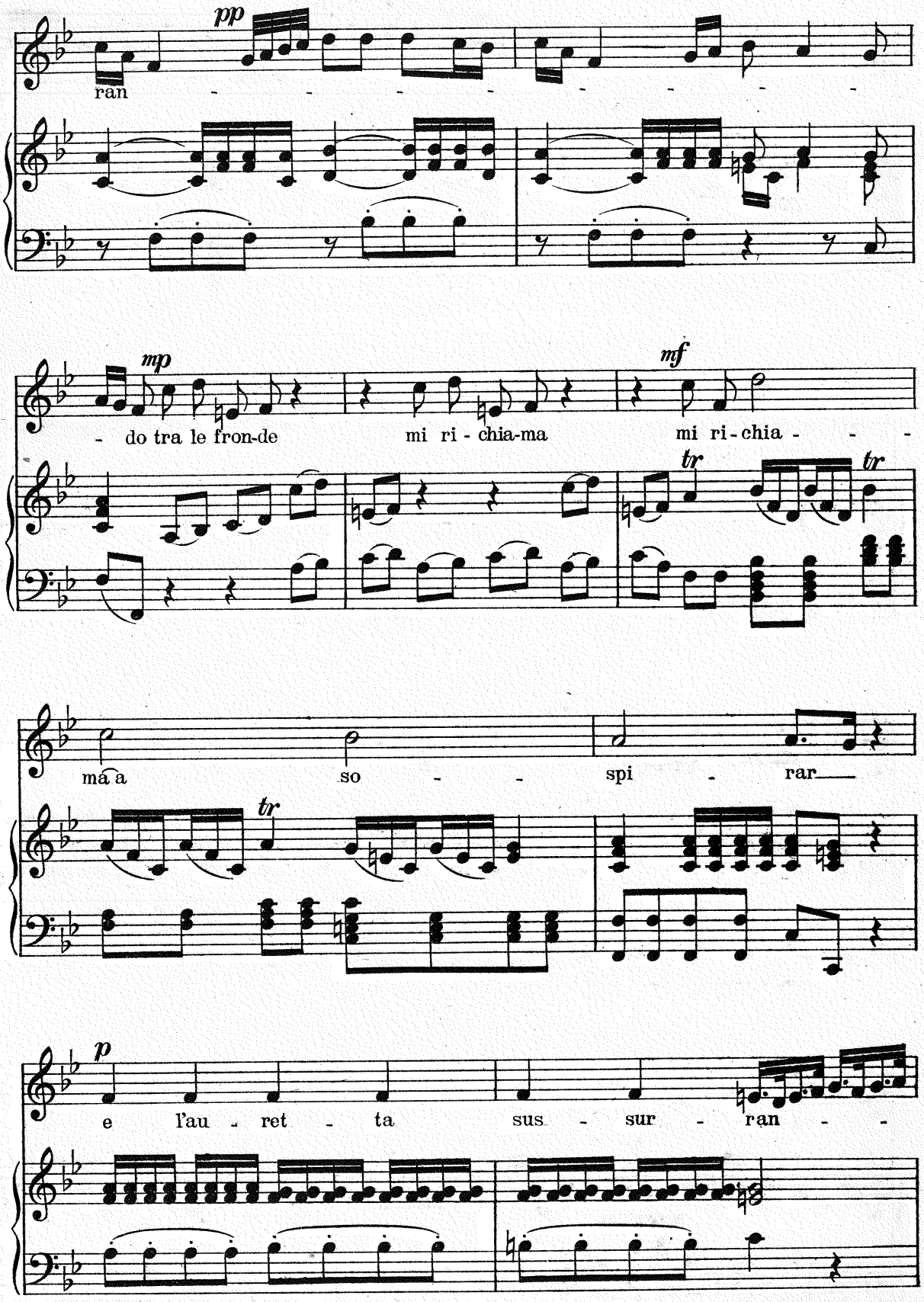
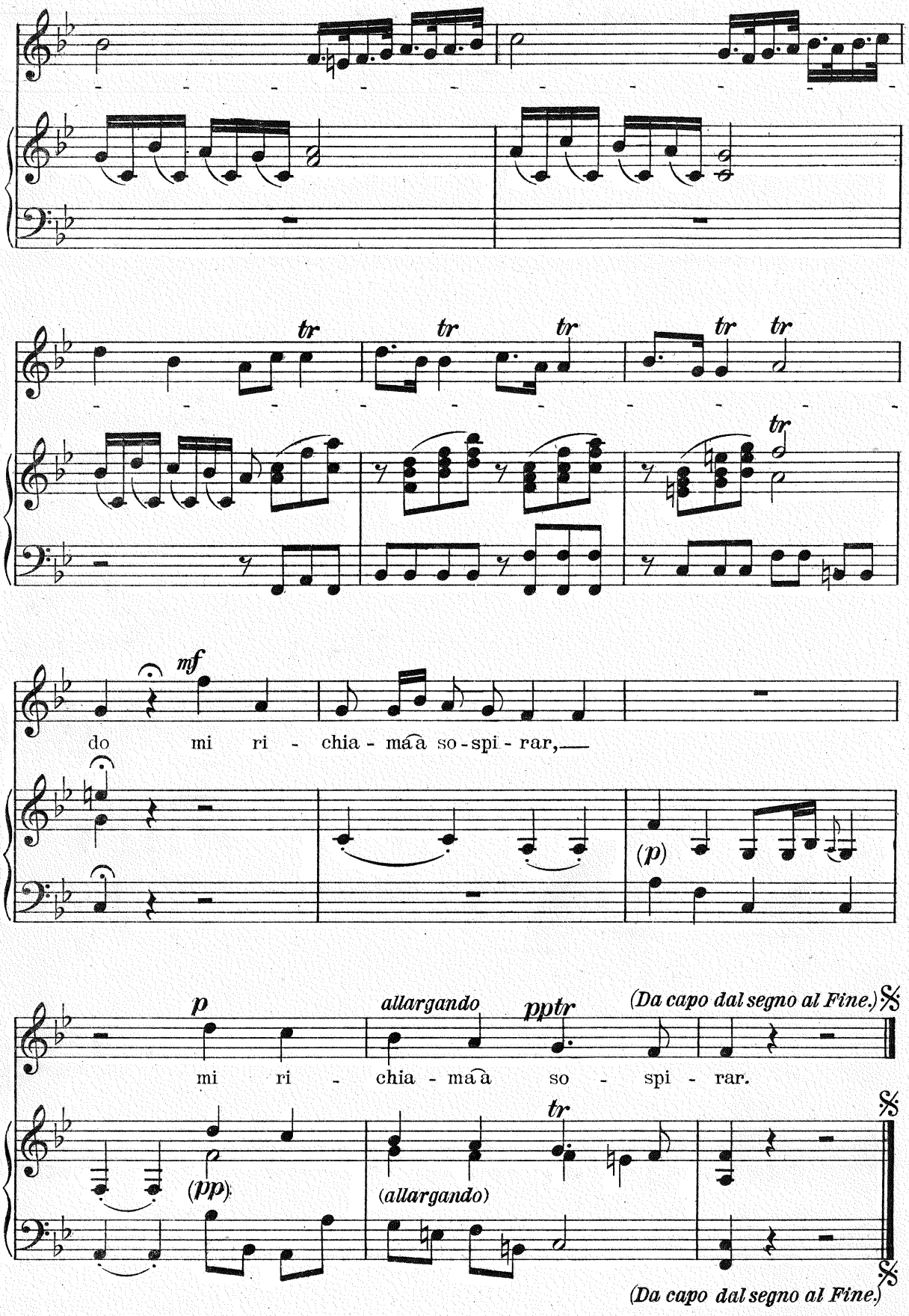
Aria.

Allegro non presto.

p

pocof


f
(p)
(mf)
p
(f)
tr
Ped.
col Ped.

tr
f
p
tr
f
p
f
nf
Al do - lor che vo sfo-
tr
tr
p
gan - do, che vo sfo - gan - do me - sto er -
ran - - - - - -
p

tr
- do sen - ti lè - co dal - lo spe-co
p
più f
f
Largo.
f
3
che ri - spon-de, che ri - spon-de
p
3
Allegro.
f
è fà il bos - co
tr
tr
f
Ped. *
tr
ri - so - nar,
6
6
6
6
p
tr
p
6
6
6
tr
pp
rit.
(rit.)

f
è fa il bos - co ri - so - nar,
Ped.
mp
è fa il bos - co ri - so - nar, il bos -
f
(p)
Ped.
tr
- - co ri - so - nar.
tr
f
p

f
mp
Al do - lor che
(p)
p
p
vo_ sfo-gan-do, che vo_ sfo-gan-do
mp
me - sto er - ran -
p
Ped.
*
6
p
6
tr
tr


tr
mf
do sen - ti le - co dal - lo
poco f
Ped.
Largo.
f
spe - co che ri - spon - de, che ri - spon - de,
p
Allegro.
f
è fa il bos - co ri - so - nar
tr
tr
tr
tr

(p)
(f)
(p)
(f)
poco f
(p)
(f)
p
f
tr
tr
tr
3
3
3
f

p 3 3
e fa il bos - co ri - - so - nar,
p
tr
p
tr
ri - so - nar, dal - lo spe - co sen - ti l'e - co
tr
(p)
tr
mf
é fa il bos - co ri - so - nar,
pp tr
f
è fa il bos - co ri - so -
tr
f
più f

ff
tr
nar, il bos - - co ri - so - nar.
più f
6
tr
tr
p
(f)

(Fine.) f Allegro.
La pro - cel - - - - - -
6
(Fine.)
- - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - la
p
va cal - man - do,
p
va cal - man - do
mp
è l'au - ret - ta sus - sur -
tr
Ped.
*

pp
ran - - - - - - - - -
mp
- do tra le fron-de
mi ri - chia-ma
mf
mi ri - chia - - -
tr
tr
má a
so - -
spi - rar
tr
p
e l'au - ret - ta
sus - sur - ran - -

tr
tr
tr
tr
tr
tr
mf
do mi ri - chia - má a so - spi - rar,
(p)
p
allargando
pptr
(Da capo dal segno al Fine.)
mi ri - chia - má a so - spi - rar.
(pp)
(allargando)
tr
(Da capo dal segno al Fine.)

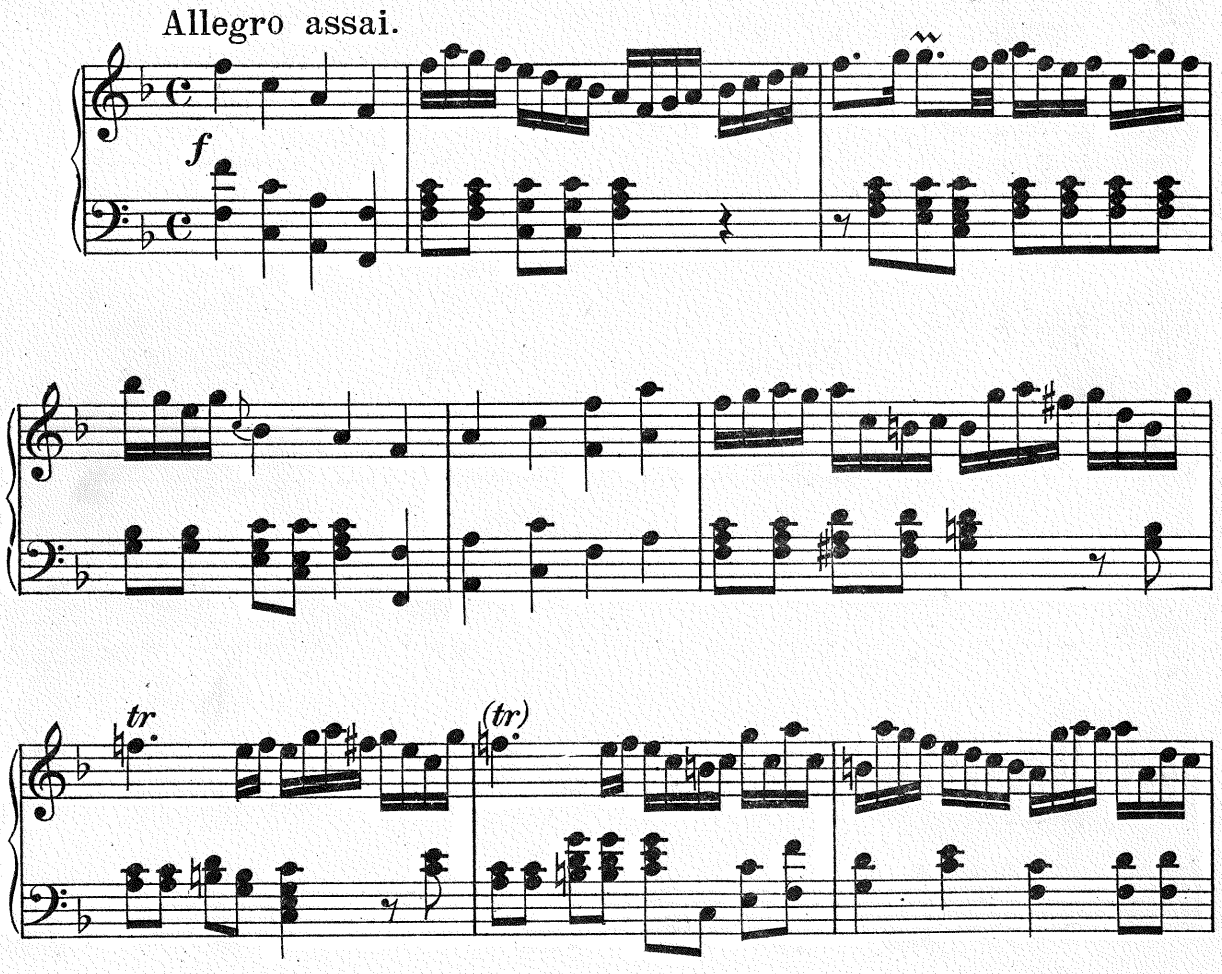
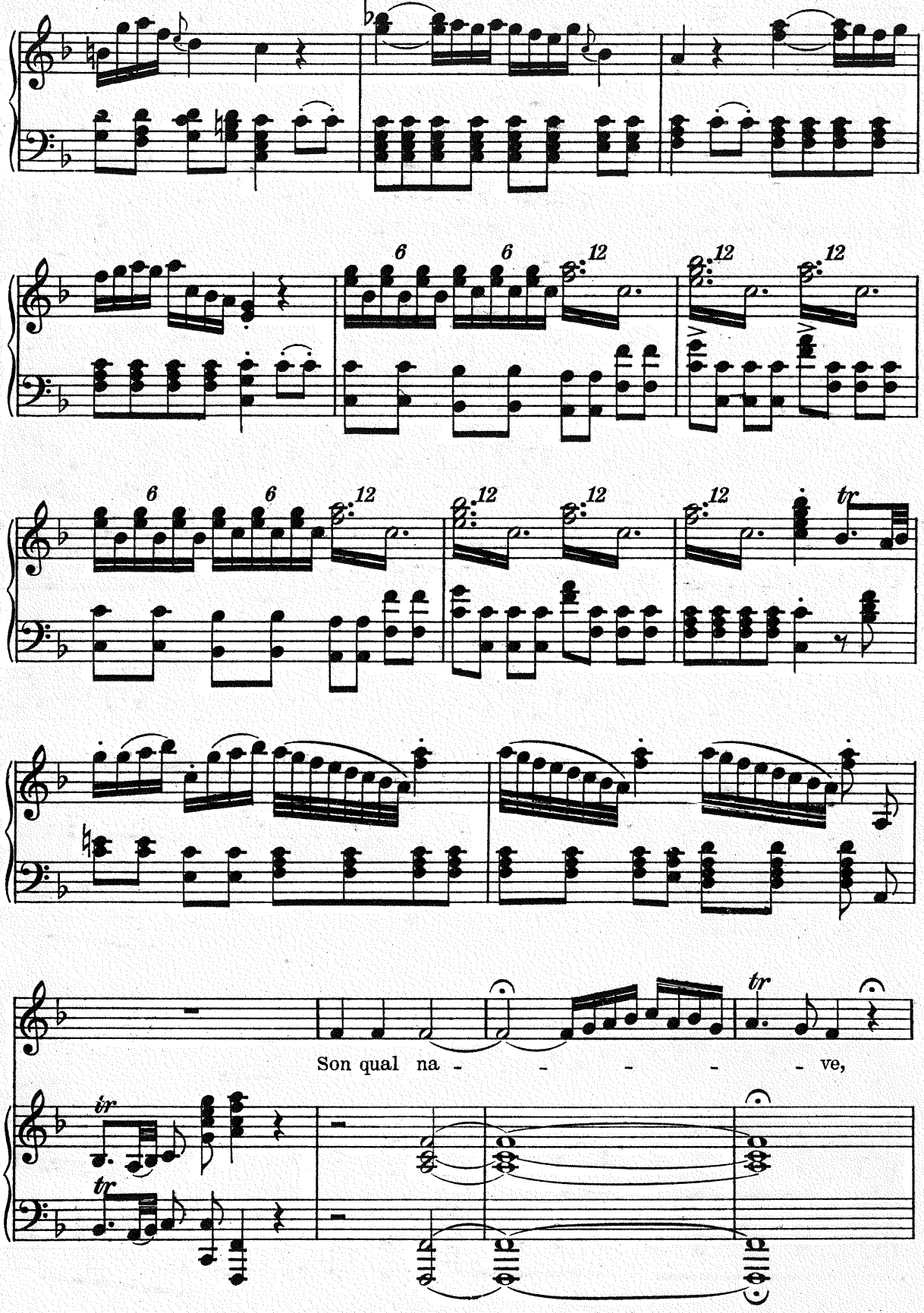
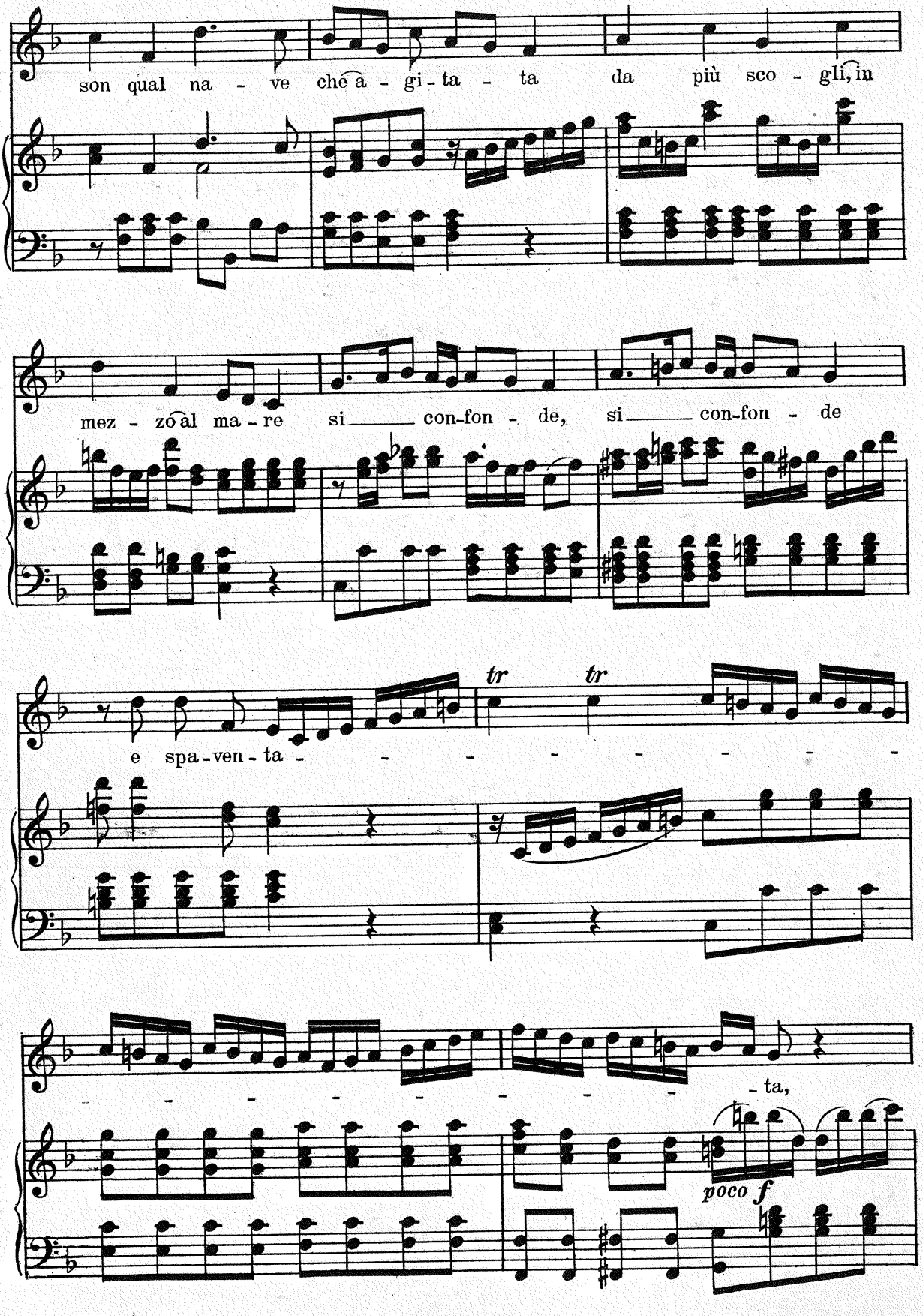
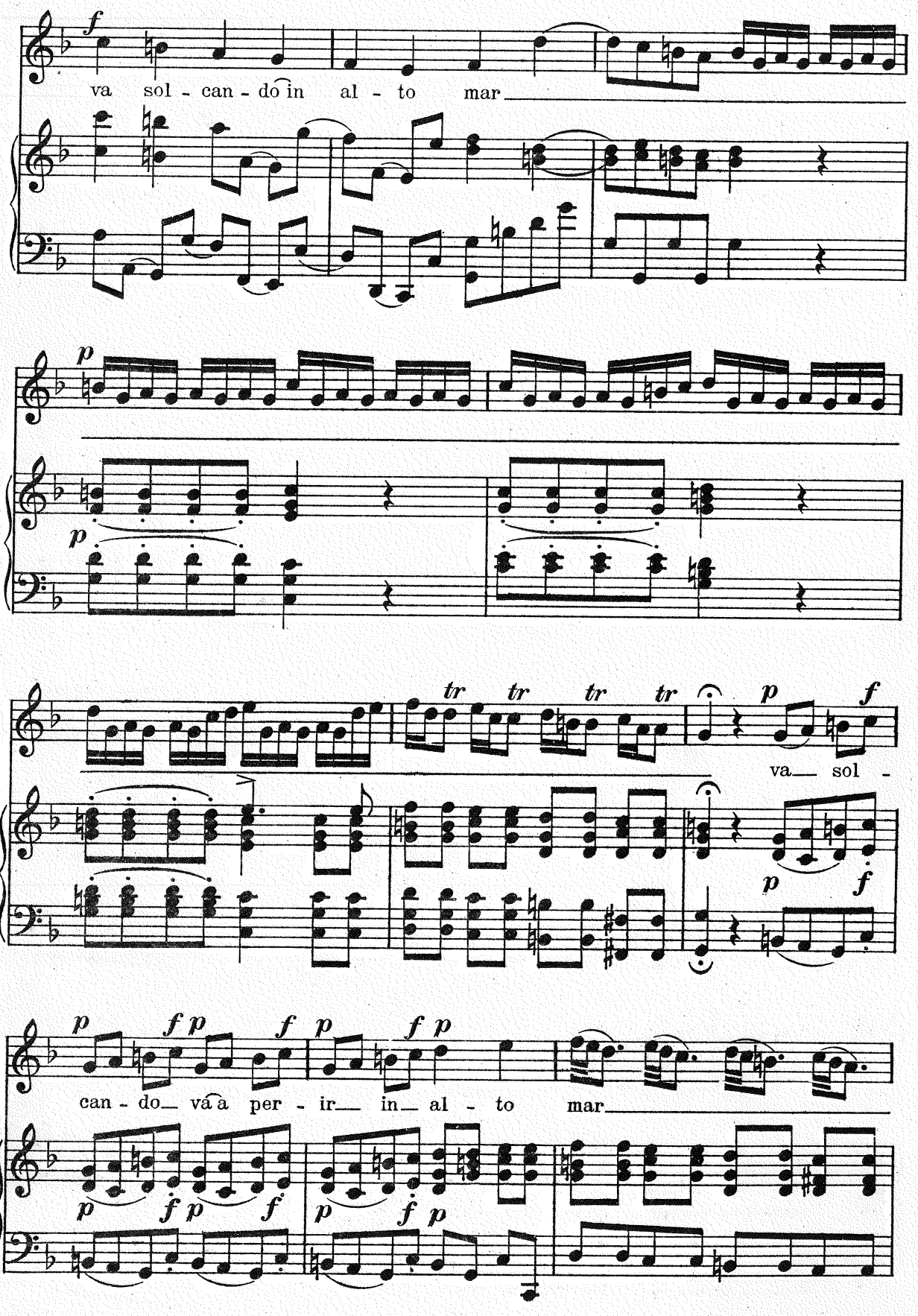
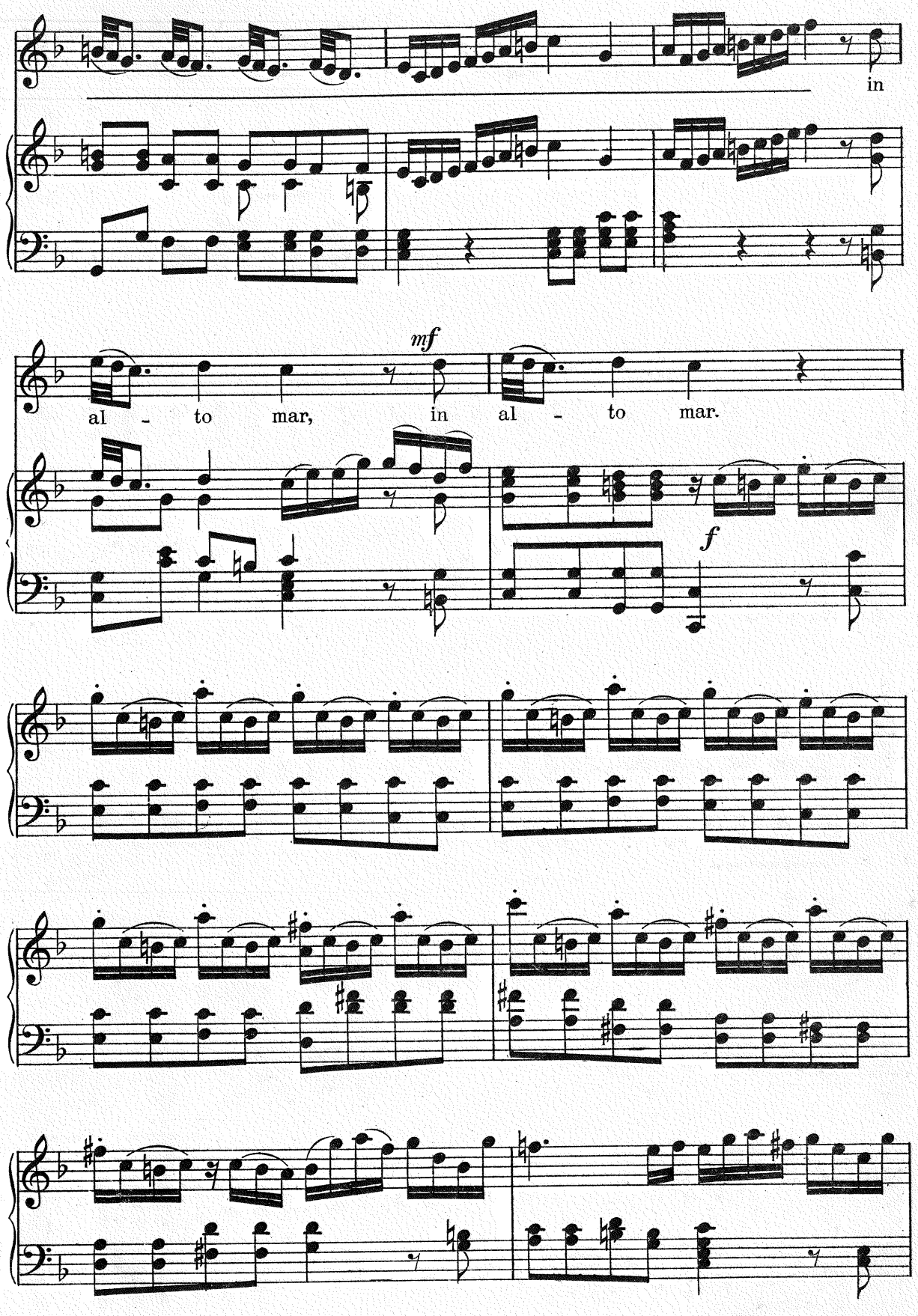
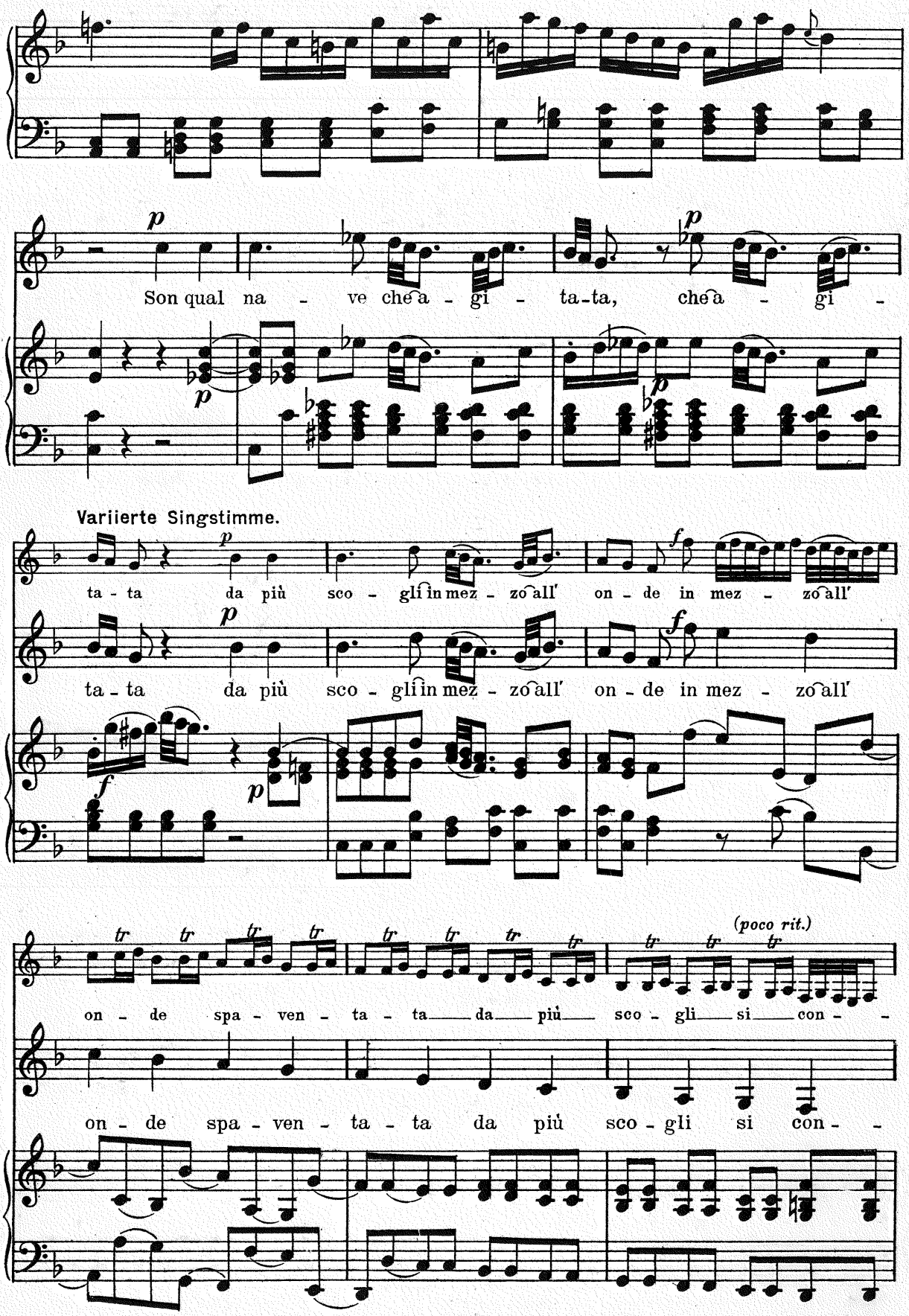
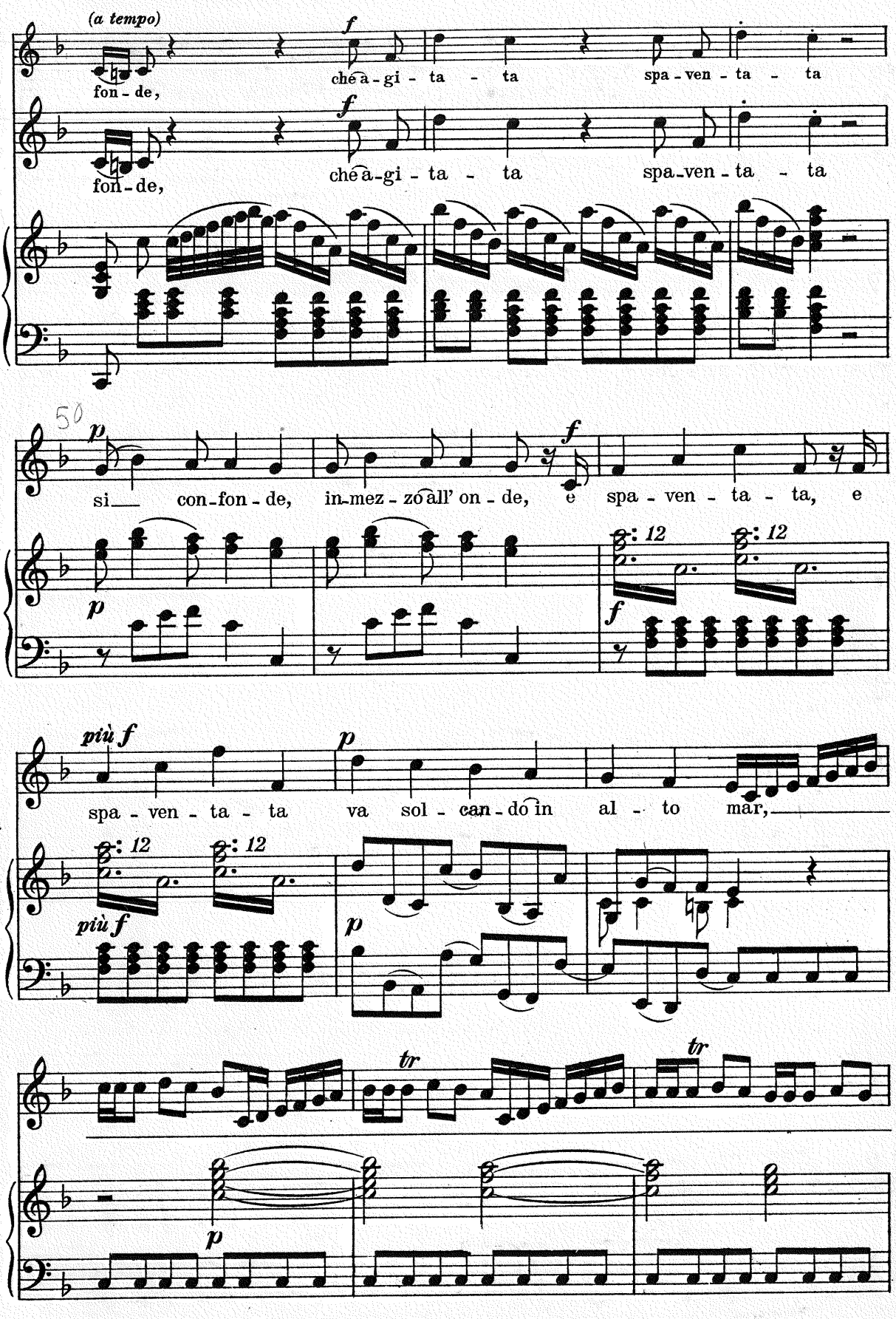
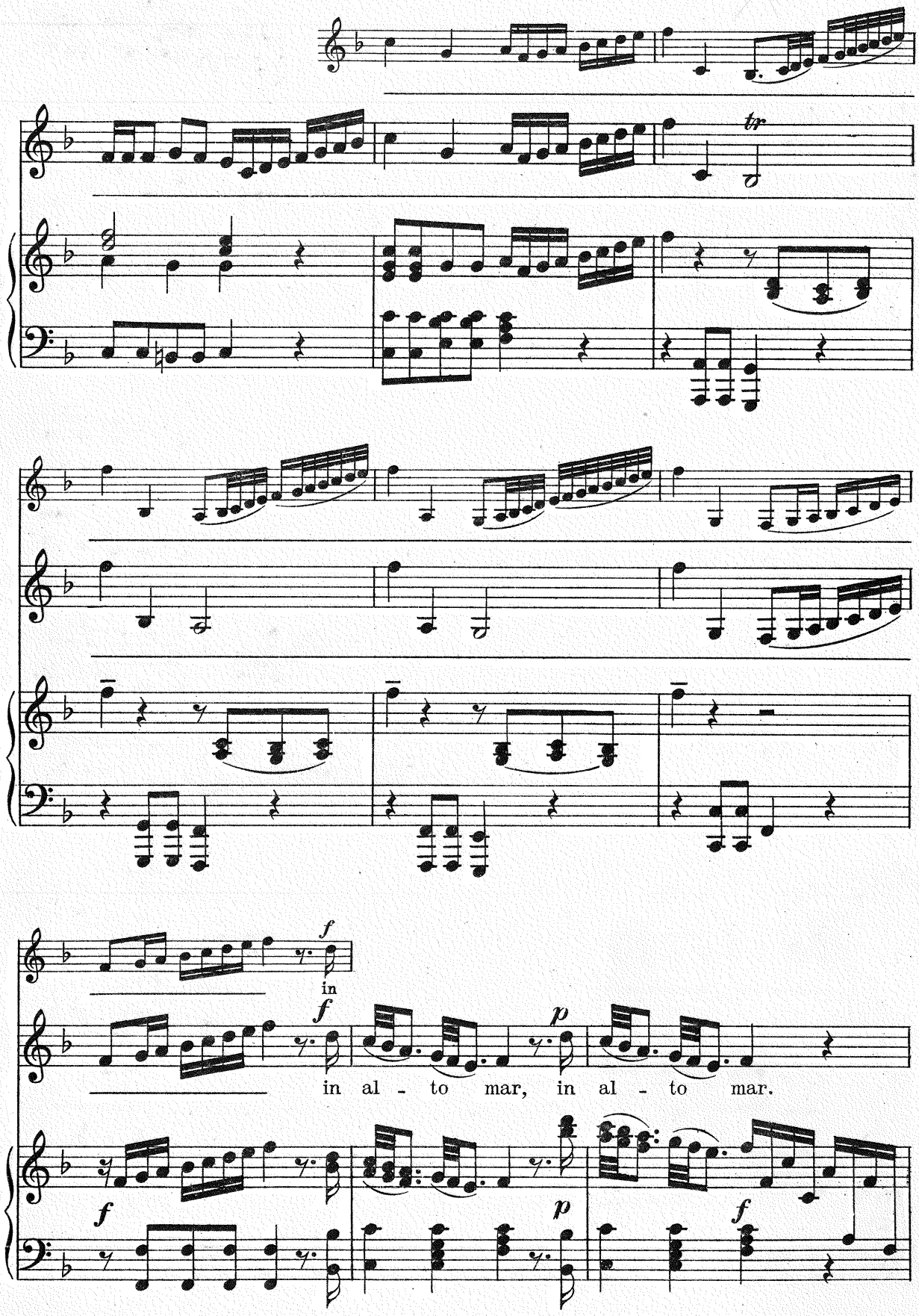
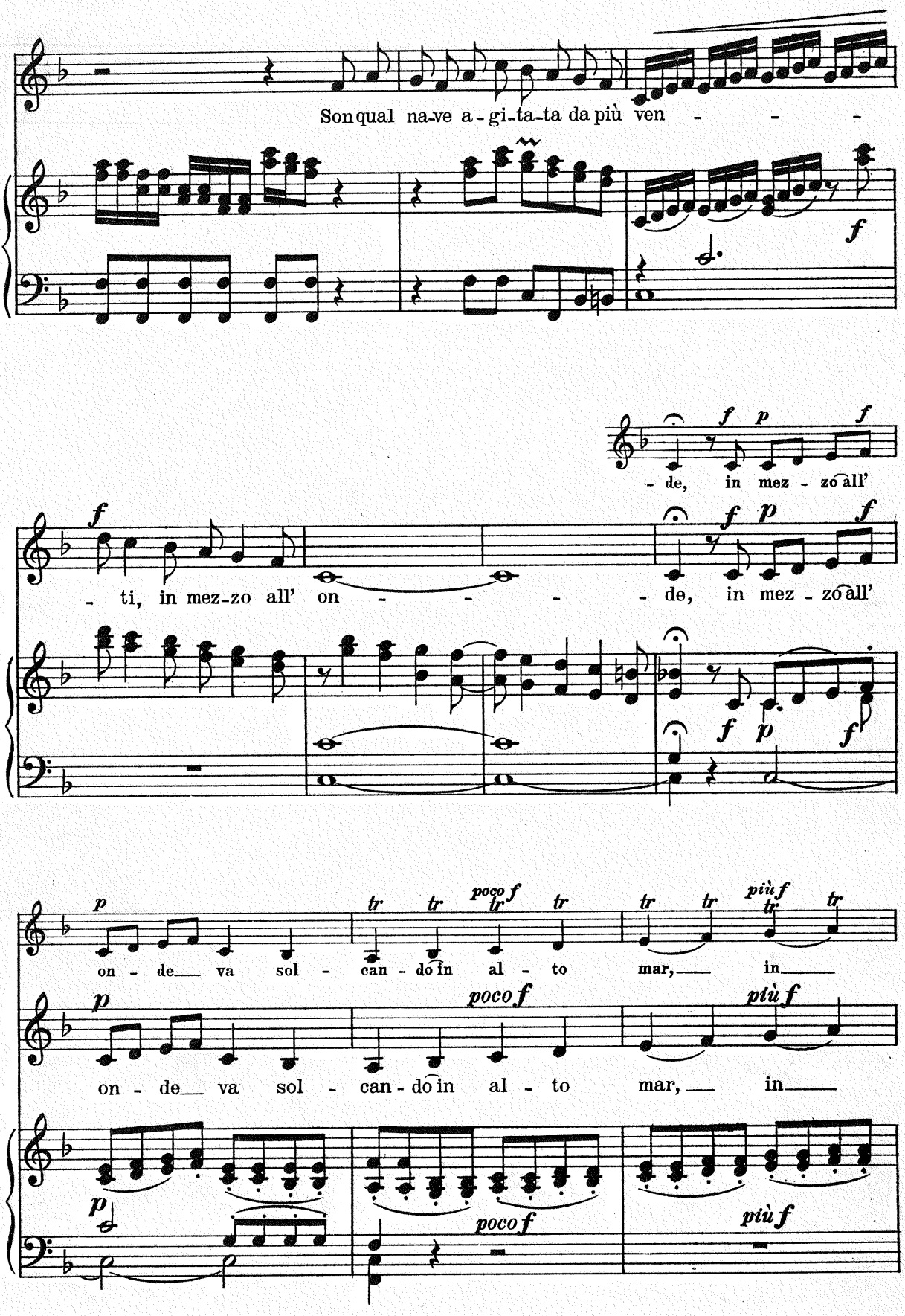
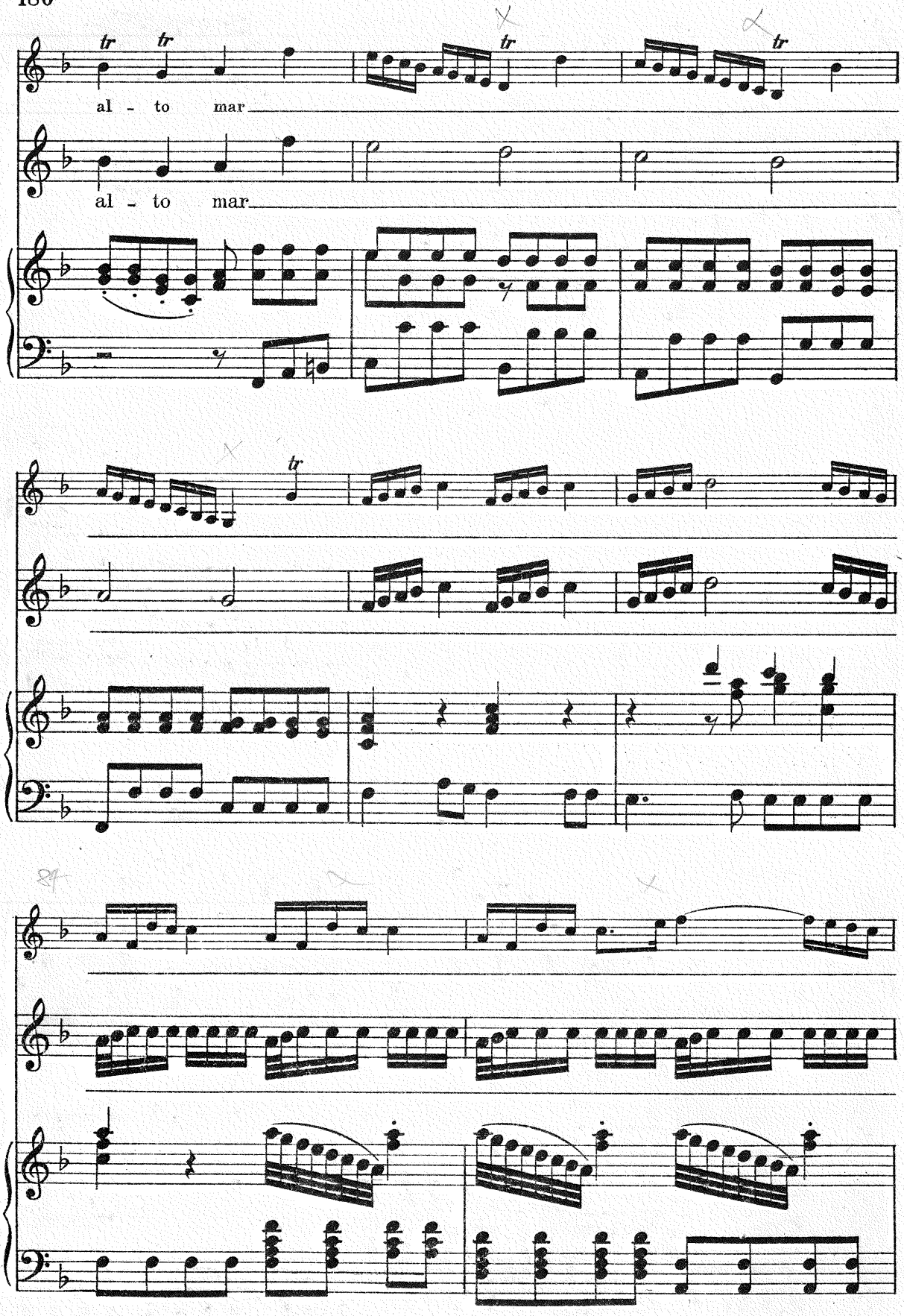
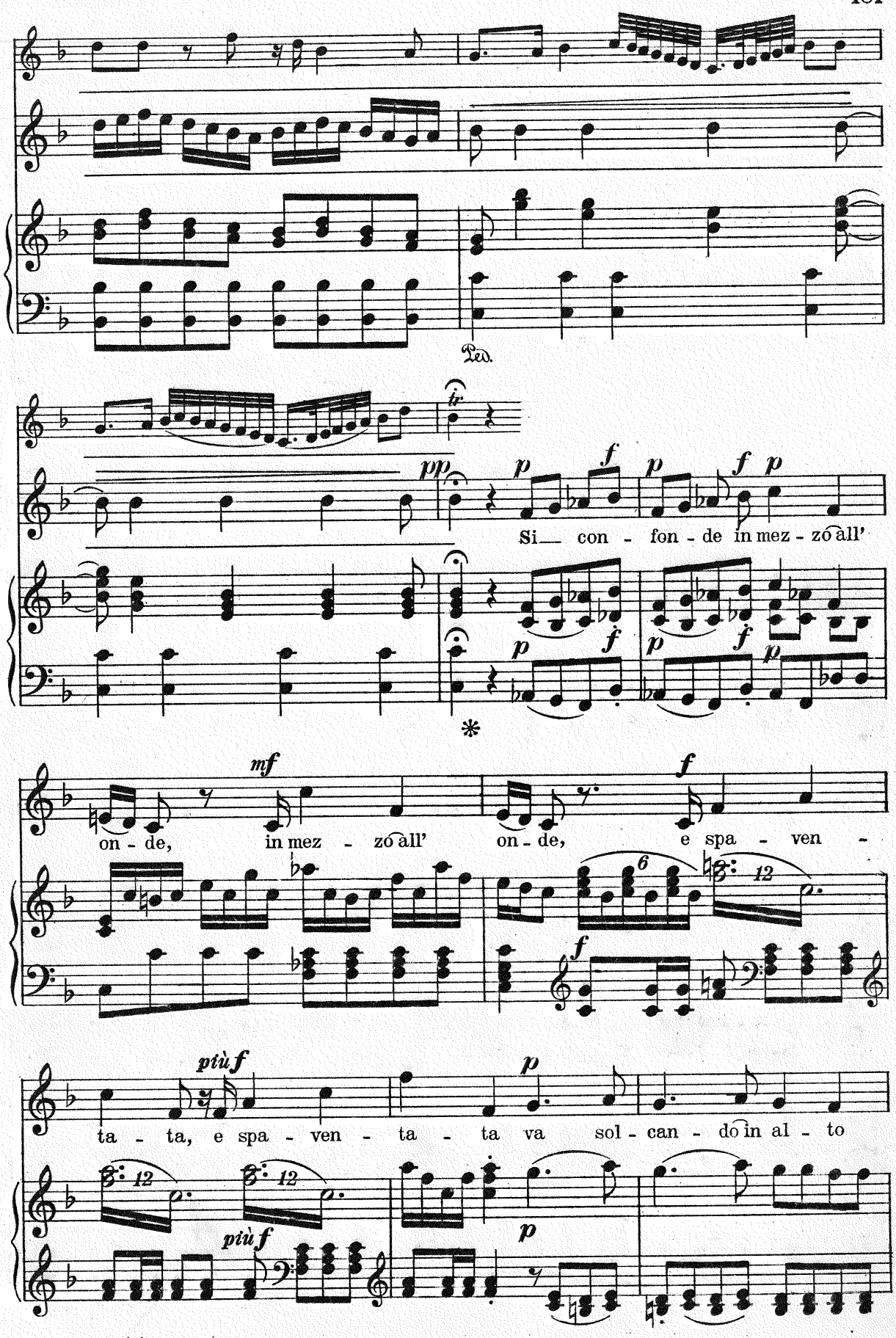
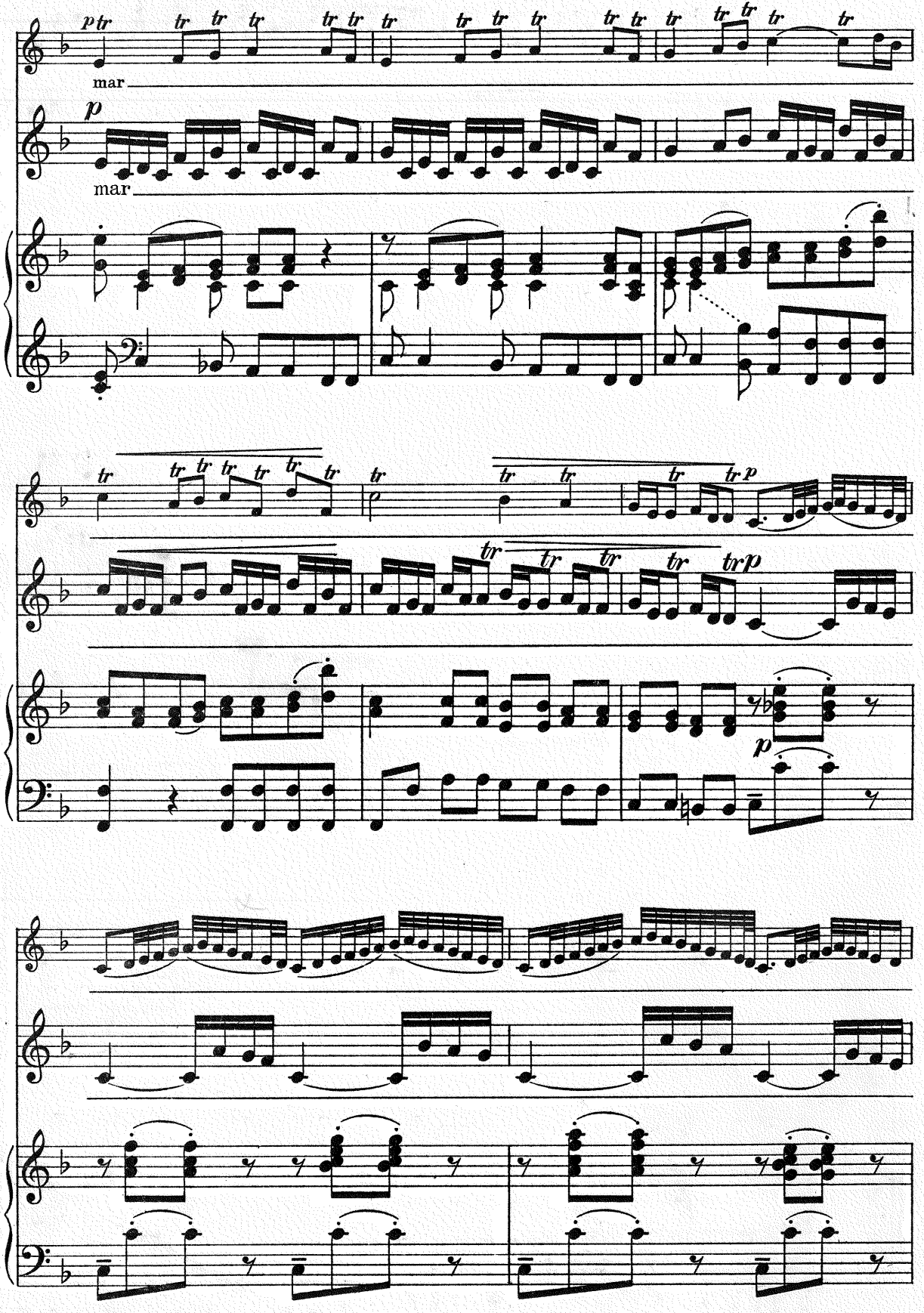
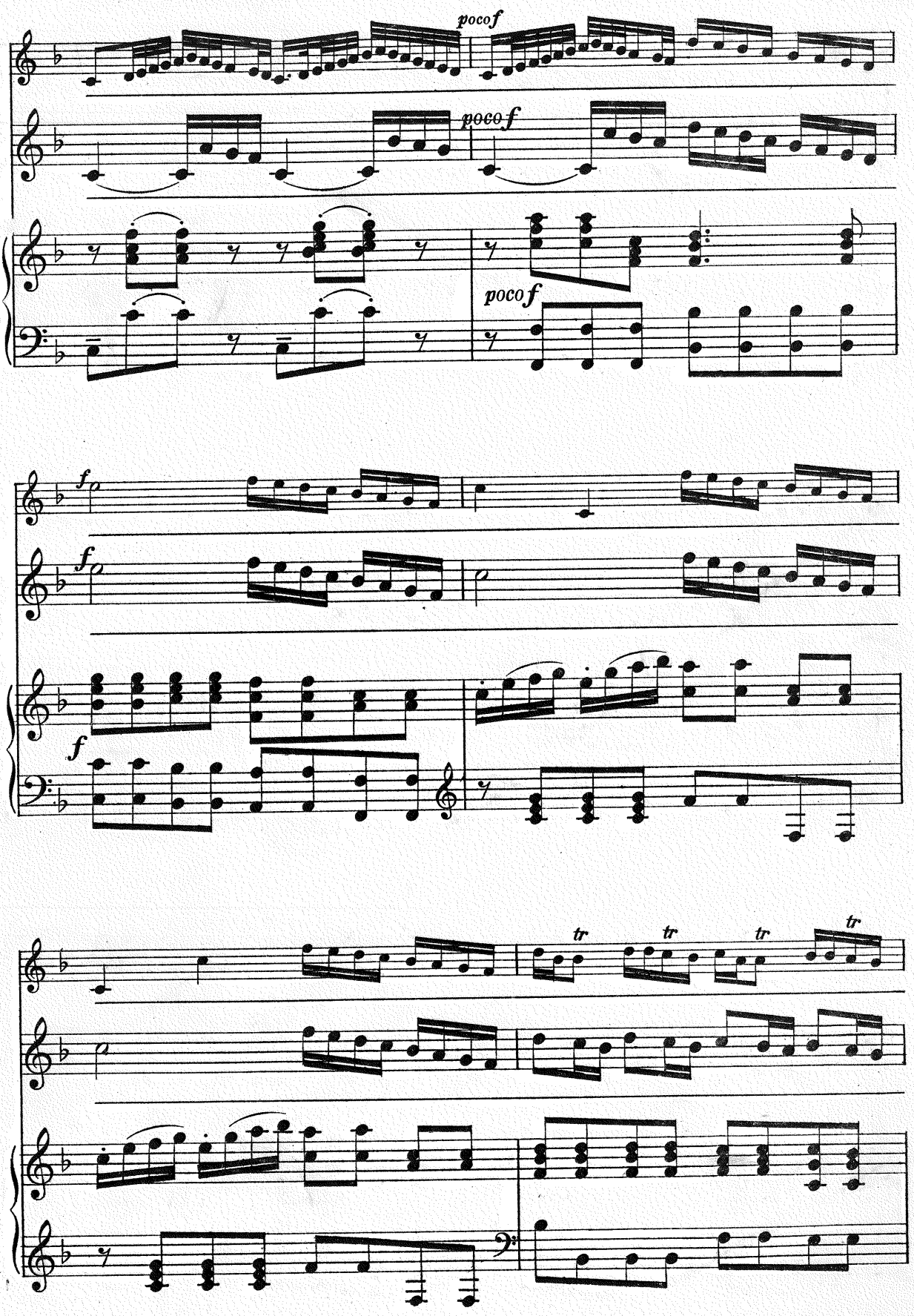
23.

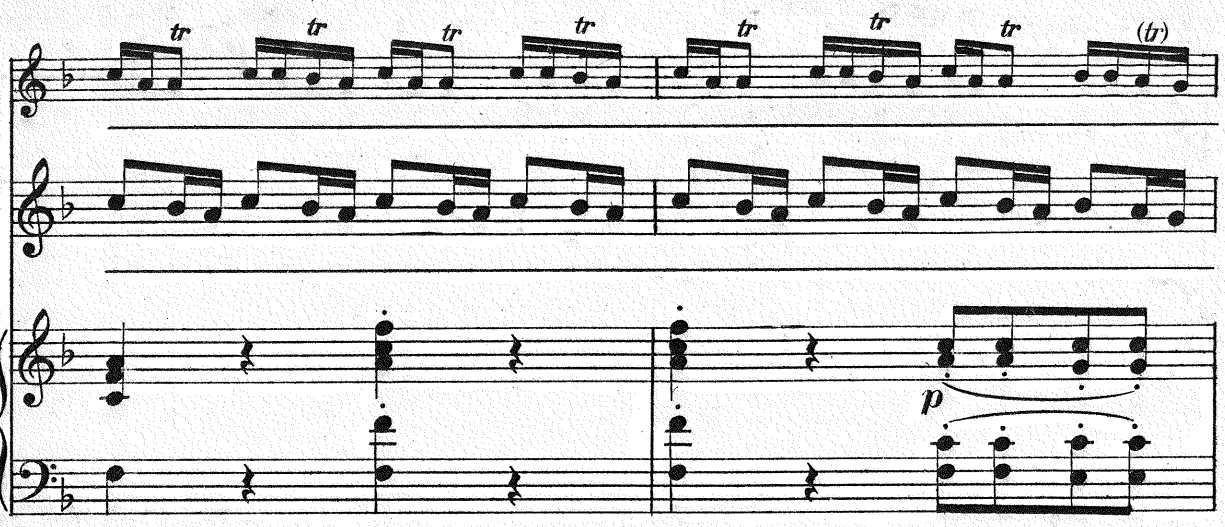
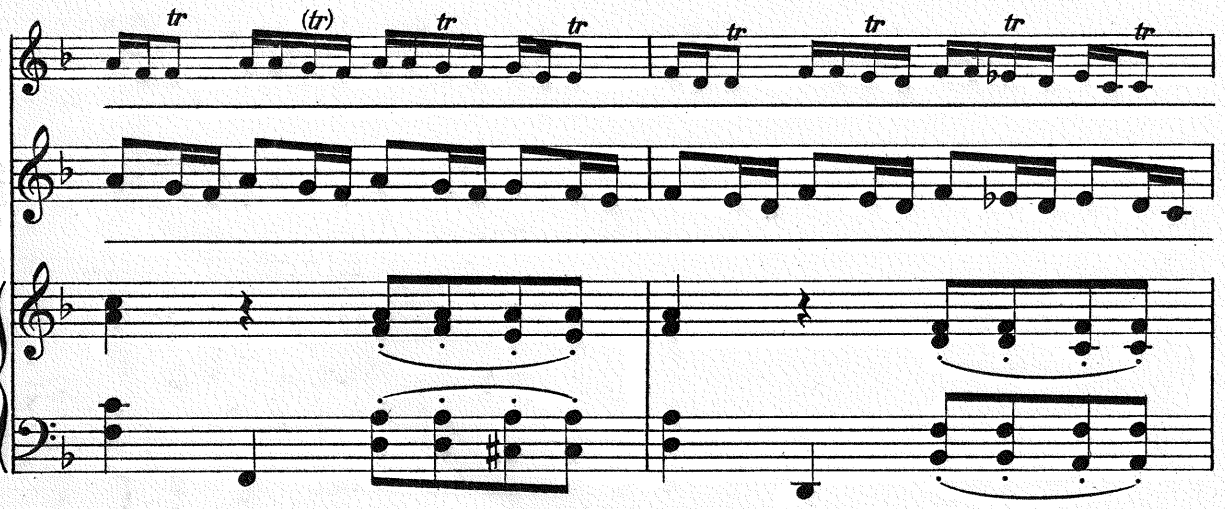
Son qual nave che agitata.

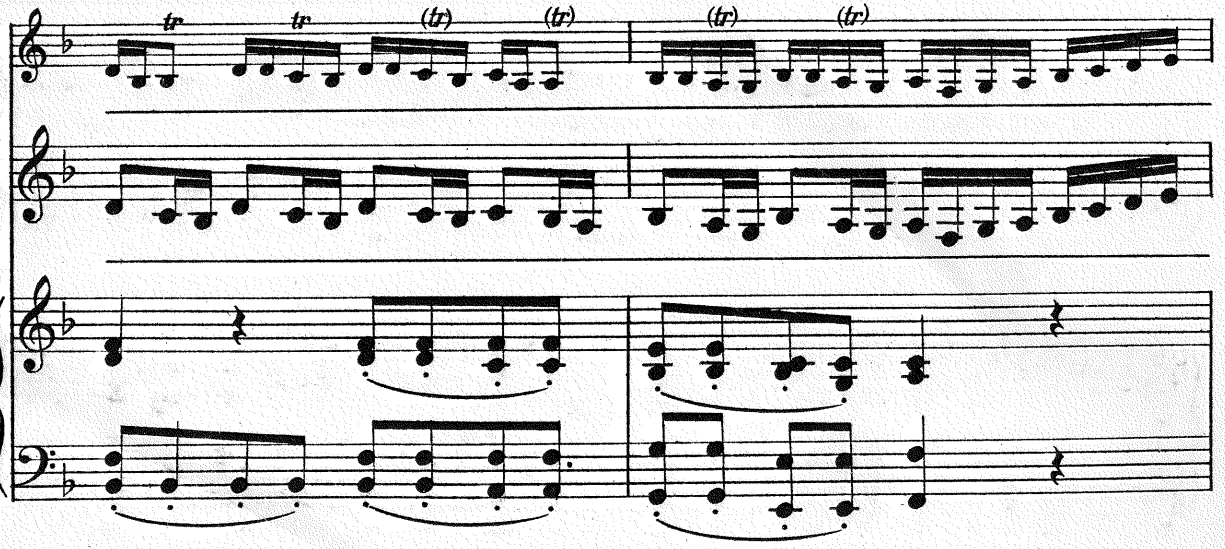
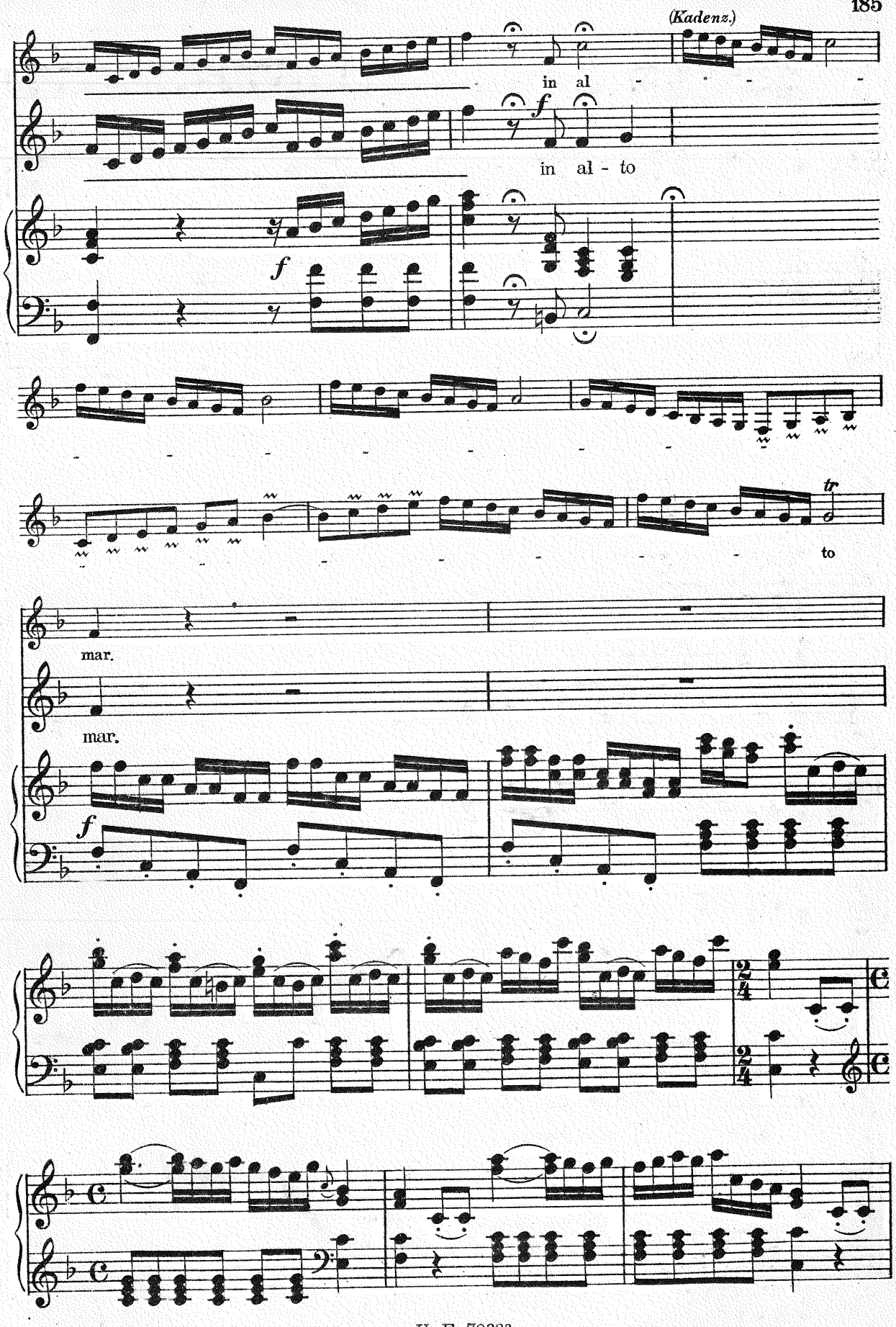
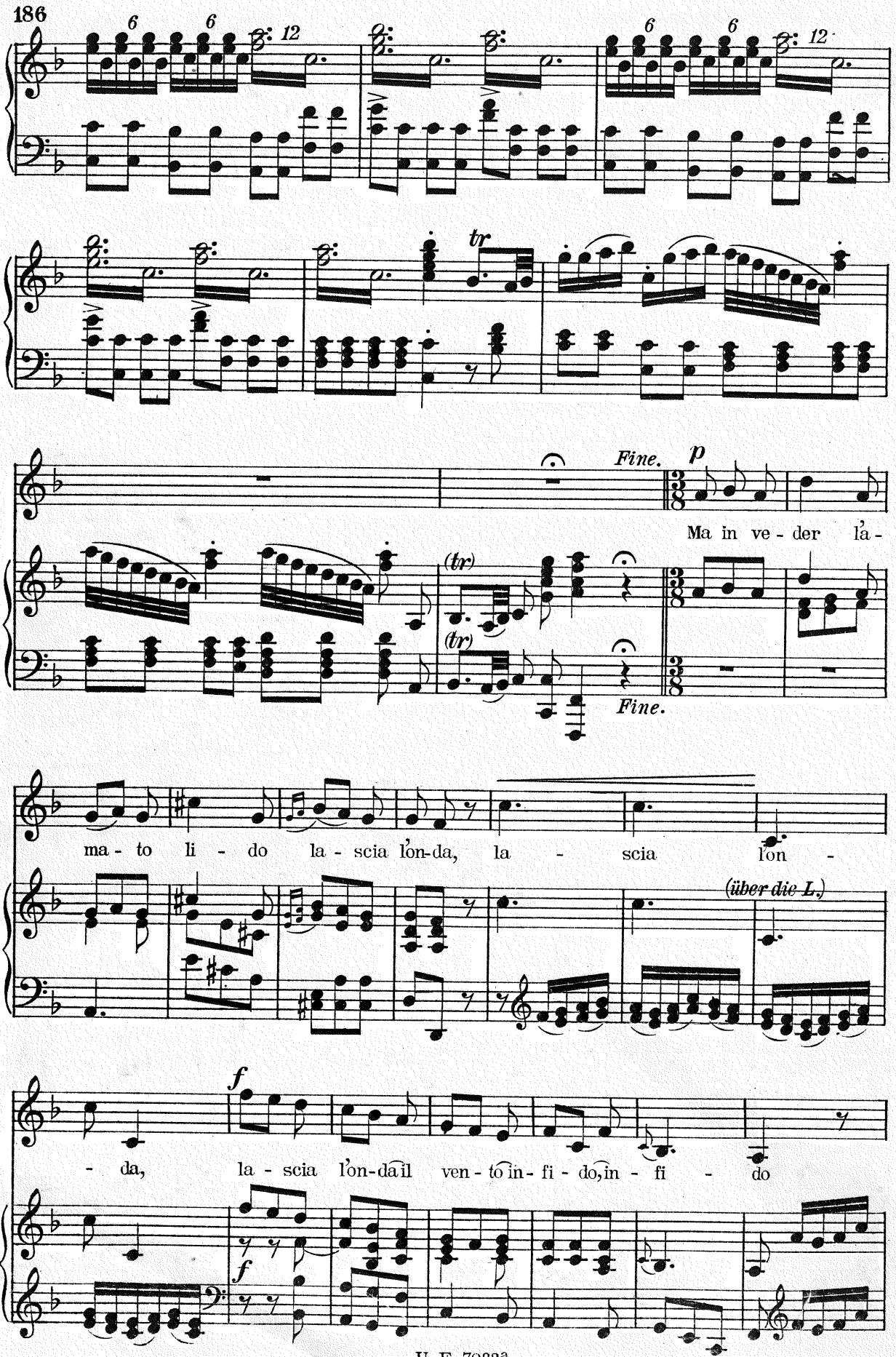
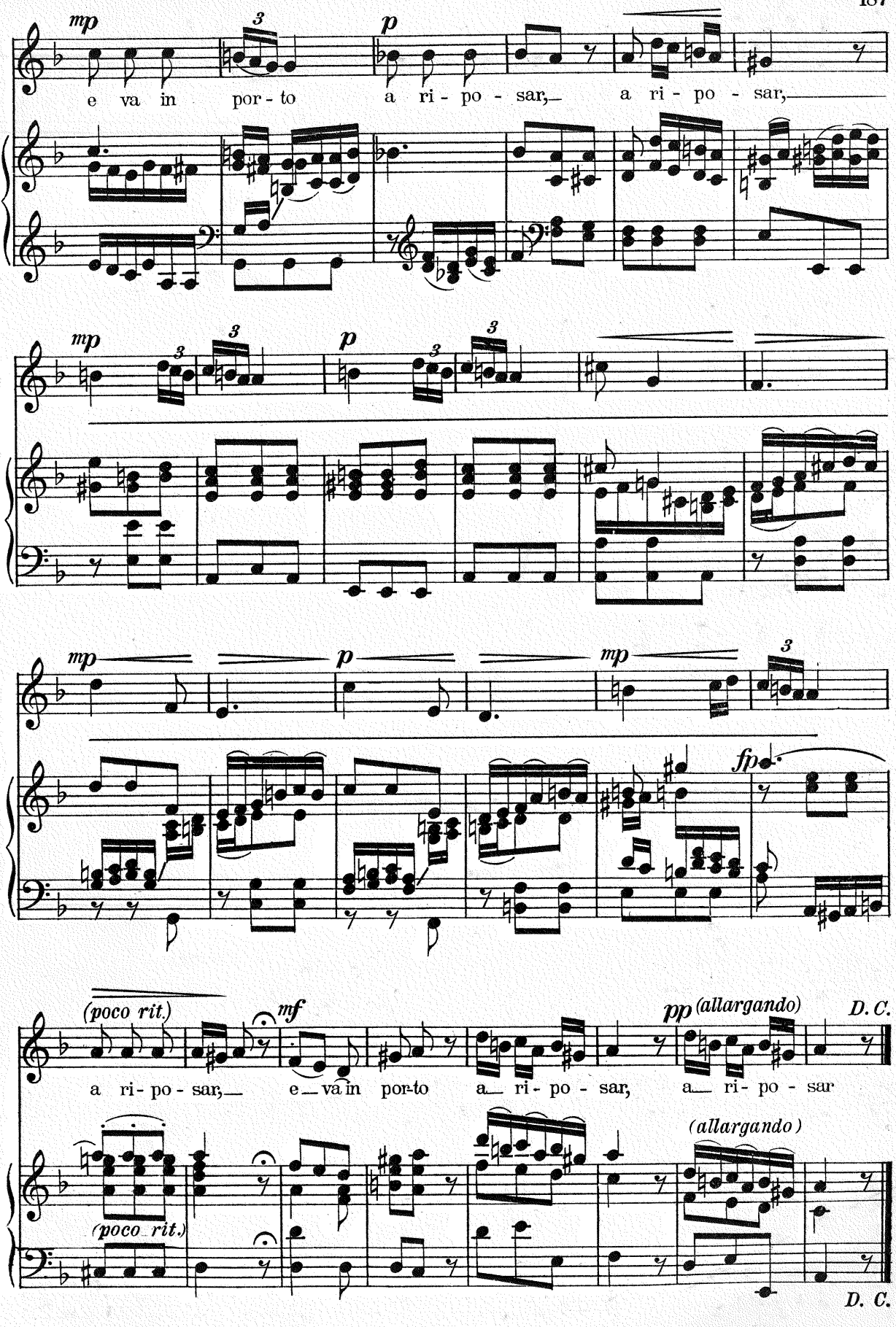
Arie des Arbace, Einlage zu Adolf Hasse's Oper „Artaserse," von Riccardo Broschi.

Bearbeitung mit hinzugefügter Singstimme und Kadenzen von Carlo Broschi Farinelli.

Son qual nave che agitata
Da più scogli in mezzo al mare
Si confonde e spaventata
Va solcando in alto mar,
Va a perir in alto mar.
Son qual nave che agitata
Da più venti in mezzo all' onde
Va solcando in alto mar.
Si confonde in mezz' all' onde
E spaventata va solcando in alto mar.
Ma in veder l' amato lido
Lascia l' onda il vento infido
E va in porto a riposar.

Ich bin wie das Schiff, das bedroht
Von Klippen inmitten der Wogen
Verwirrt und erschreckt
Hinausflüchtet aufs offene Meer,
Hinaus aufs offene Meer, um zu Grunde zu gehen.
Ich bin wie das Schiff, das bedroht
Von zu viel Winden inmitten der Wogen
Hinausflüchtet aufs offene Meer.
Verwirrt inmitten der Wogen
Und erschreckt flüchtet es aufs offene Meer.
Doch wenn es erblickt das geliebte Gestade,
Verläßt es die Wogen und den trügerischen Wind
Und eilt zum Hafen um auszuruhen.

6
6
12
12
12
6
6
12
12
12
12
tr
tr
tr
Son qual na - - - - - ve,

son qual na - ve che a - gi - ta - ta da più sco - gli, in
mez - zo al ma - re si con-fon - de, si con-fon - de
e spa-ven - ta - - - - - - - - -
tr
tr
- - - - - - - - ta,
poco f

f
va sol - can - do in al - to mar
p
p
tr tr tr tr
p f
va sol -
p f
p f p f p f p
can - do vá a per - ir in al - to mar
p f p f p f p

in
mf
al - to mar, in al - to mar.
f

Son qual na - ve che a - gi - ta-ta, che a - gi -
Variierte Singstimme.
ta - ta da più sco - gli in mez - zo all' on - de in mez - zo all'
ta - ta da più sco - gli in mez - zo all' on - de in mez - zo all'
(poco rit.)
on - de spa - ven - ta - ta da più sco - gli si con - -
on - de spa - ven - ta - ta da più sco - gli si con - -

(a tempo)
f
fon - de,
ché à - gi - ta - ta spa - ven - ta - ta
f
fon - de,
ché à - gi - ta - ta spa - ven - ta - ta
50
p
si con - fon - de, in - mez - zo all' on - de,
f
e spa - ven - ta - ta, e
p
12
12
f
più f
spa - ven - ta - ta va sol - can - do in al - to mar,
12
12
più f
p
p
tr
tr
p

tr
f
in
f
p
in al - to mar, in al - to mar.
f
p
f

Son qual na-ve a-gi-ta-ta da più ven - - -
f
- de, in mez - zo all'
f p f
- ti, in mez-zo all' on - - - - de, in mez - zo all'
f p f
f p f
on - de va sol - can - do in al - to mar, in
tr tr poco f tr tr tr più f tr tr
p poco f più f
on - de va sol - can - do in al - to mar, in
p poco f più f

al - to mar
al - to mar

Ped.
pp
p
f
p
f
p
Si con - fon - de in mez - zó all'
p
f
p
f
p
mf
on - de, in mez - zó all'
f
on - de, e spa - ven -
6
12
f
più f
ta - ta, e spa - ven - ta - ta va sol - can - do in al - to
p
12
12
più f
p

mar
mar

poco f
poco f
poco f
f
f
f
tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
(tr)
p

tr
(tr)
tr
tr
tr
tr
tr
tr


tr
tr
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)

(Kadenz.)
in al - - - -
f
in al - to
f
tr
to
mar.
mar.
f

6 6 12
6 6 12
tr
Fine.
p
Ma in ve - der la -
(tr)
(tr)
Fine.
ma - to li - do la - scia l'on-da, la - scia l'on -
(über die L.)
f
- da, la - scia l'on-da il ven - to in - fi - do, in - fi - do
f

mp
p
e va in por - to a ri - po - sar, a ri - po - sar,
mp
p
mp
fp
(poco rit.)
mf
pp (allargando)
D. C.
a ri - po - sar, e va in por-to a ri - po - sar, a ri - po - sar
(poco rit.)
(allargando)
D. C.

24.

No sperar, non lusingarti.

Recitativ und Arie der Sivene aus der Azione teatrale „Le Cinesi“ von Carlo Broschi Farinelli.

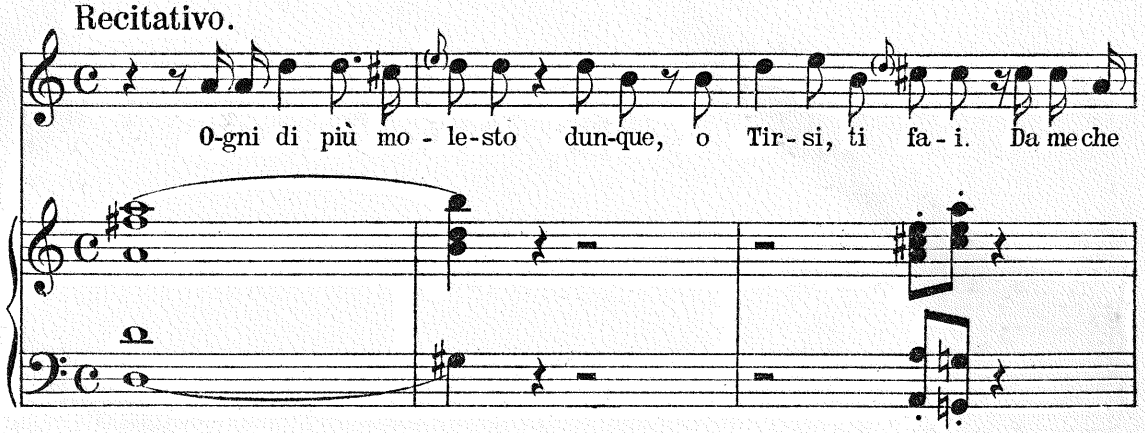
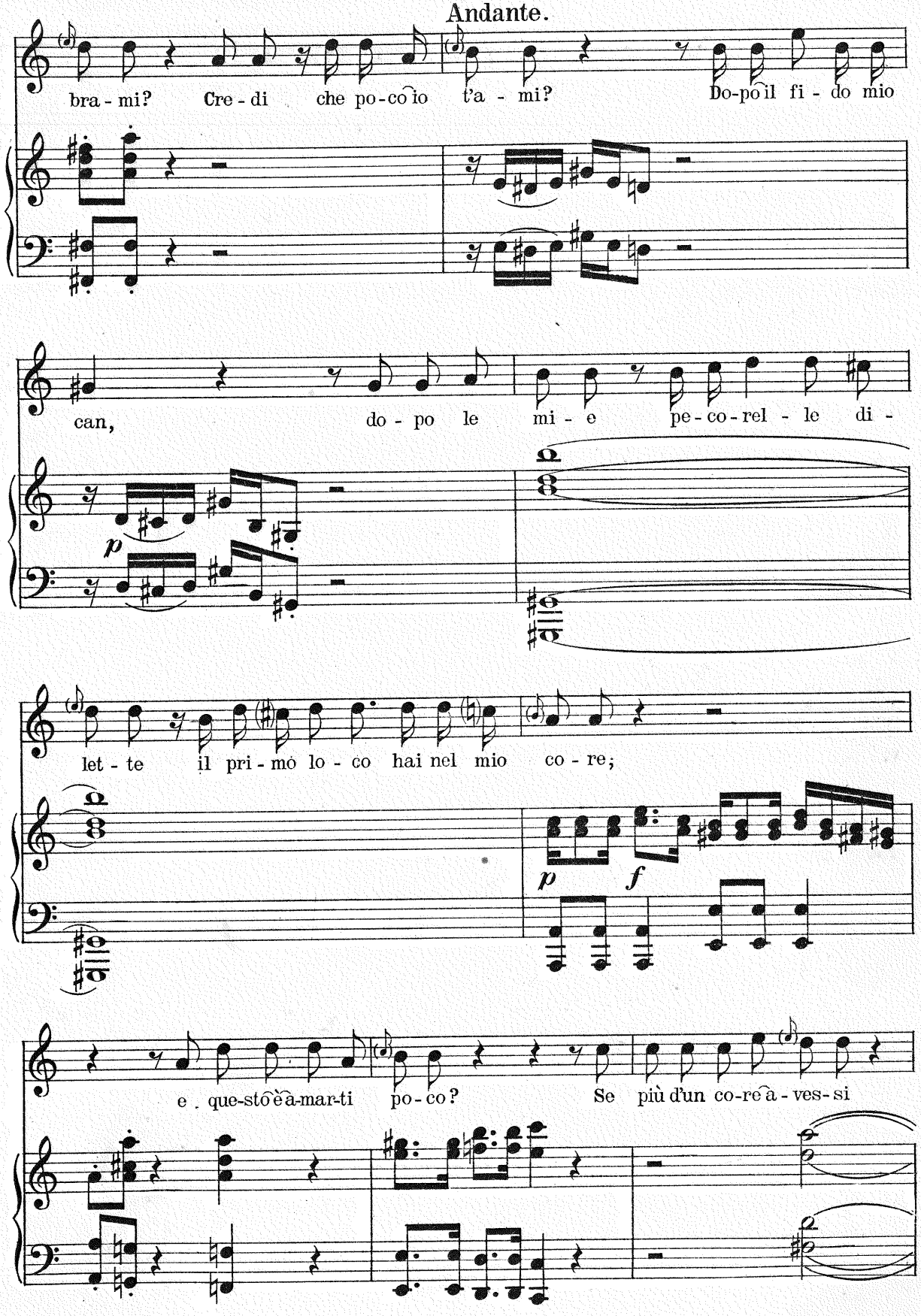
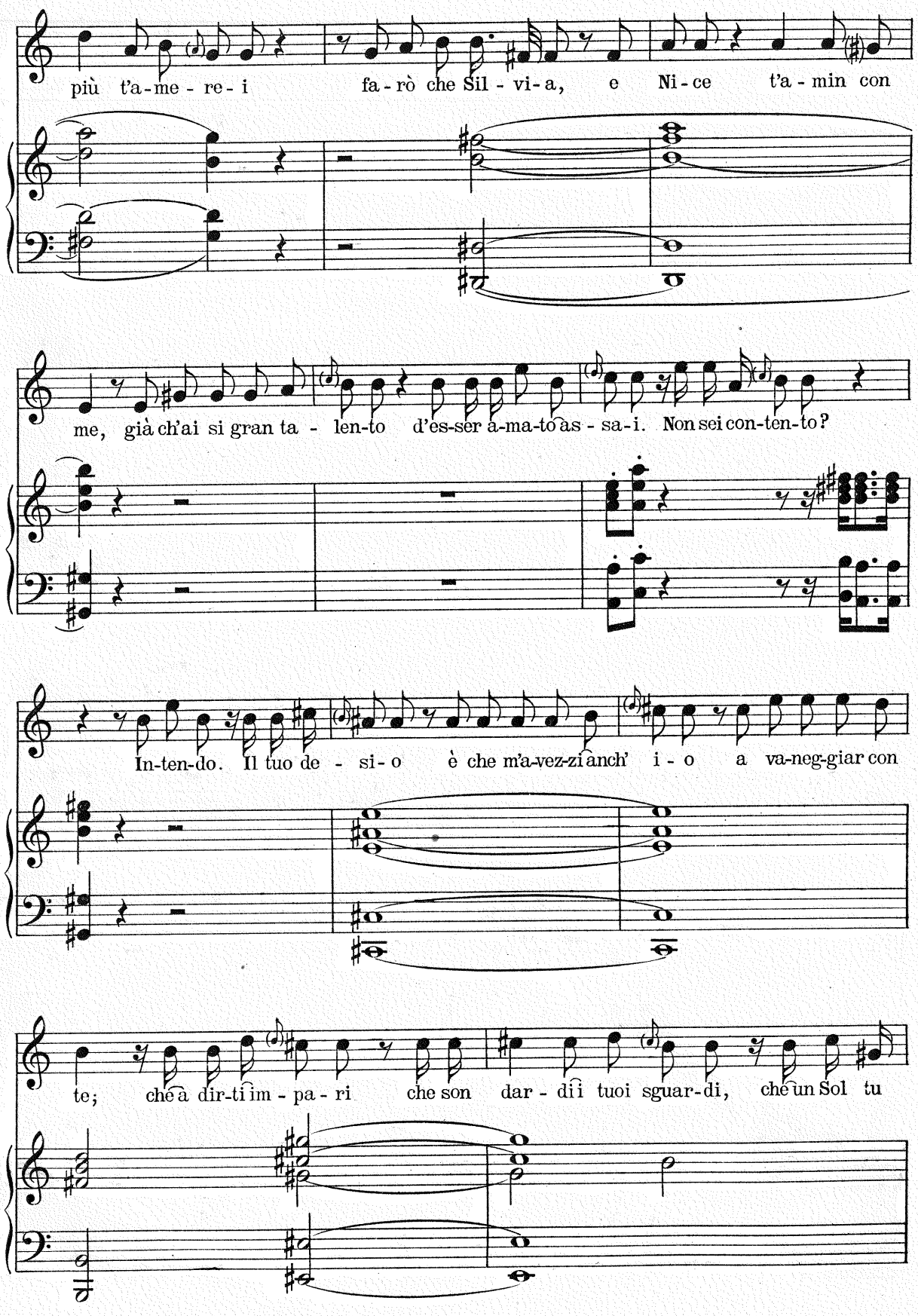
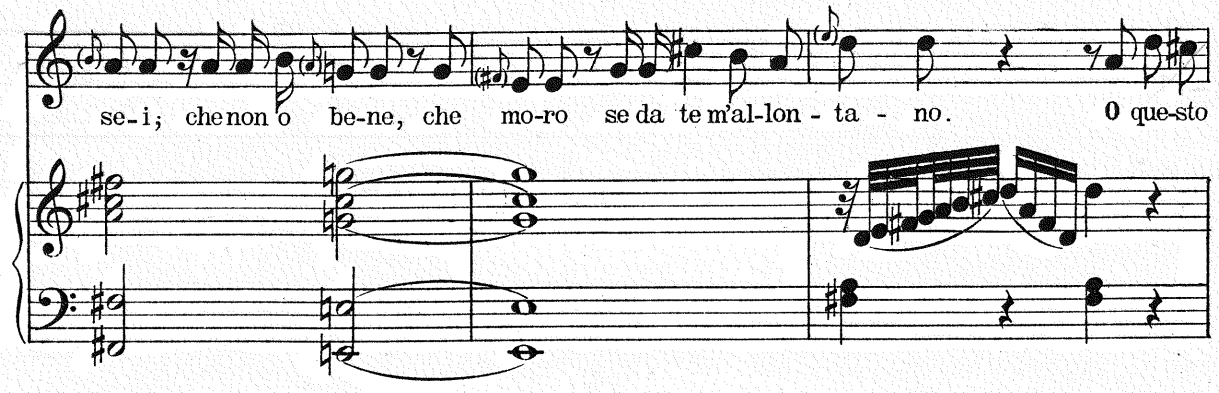
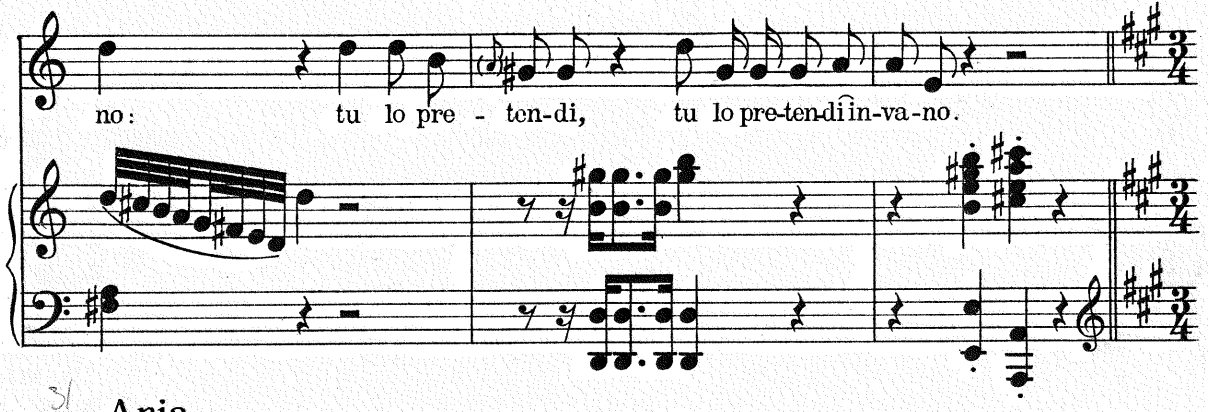
Ogni di più molesto
Dunque, o Tirsi, ti fai. Da me che brami?
Credi che poco io t'ami?
Dopo il fido mio can, dopo le mie
Pecorelle dilette il primo loco
Hai nel mio core; e questo è amarti poco?
Se più d'un core avessi,
Più t'amerei. Farò che Silvia, e Nice

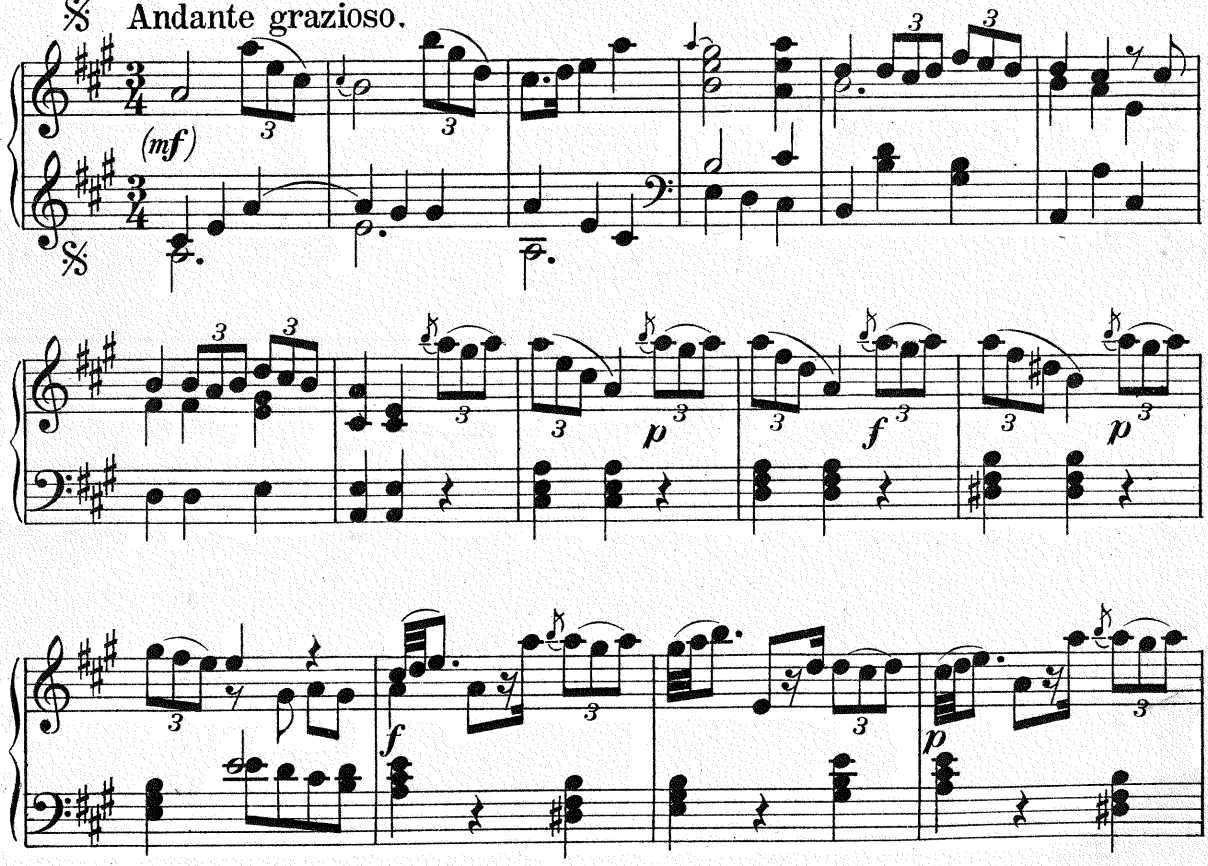
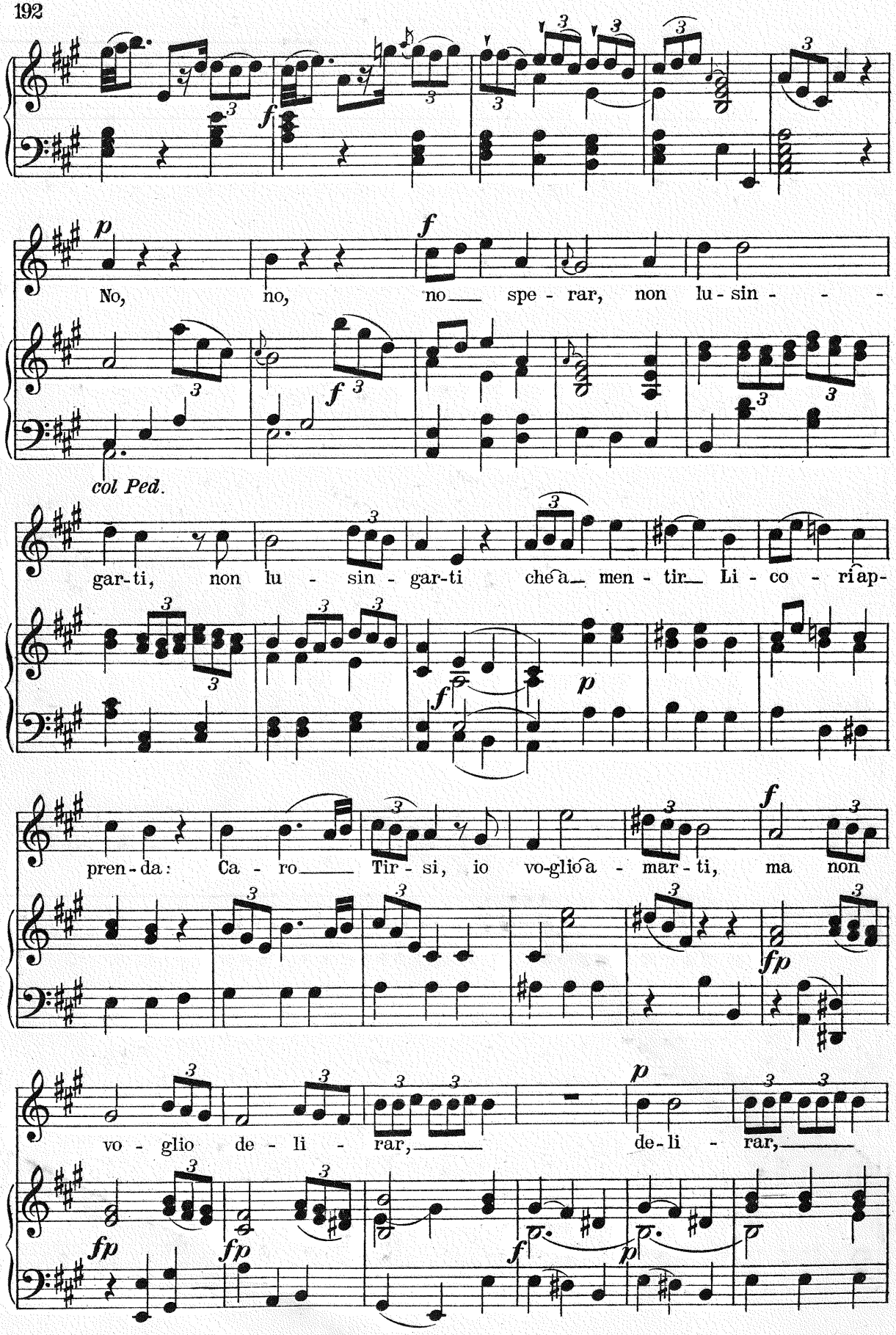
T'amin con me, già ch'ai si gran talento

D'esser amato assai. Non sei contento?
Intendo. Il tuo desio
È che m'avezzi anch'io
A vaneggiar con te; che a dirti impari
Che son dardi i tuoi sguardi,
Che un Sol tu sei; che non o bene, che moro

Se da te m'allontano.
O questo no: tu lo pretendi invano.
No sperar, non lusingarti
Che a mentir Licori apprenda:
Caro Tirsi, io voglio amarti,
Ma non voglio delirar.
Questo amor se a te non piace,
Resta in pace; e più contenti,
Io l'agnelle, e tu gli armenti
Ritorniamo a pascolar.

Pietro Metastasio.

Jeden Tag zeigst du dich lästiger,
O Tirsi; was verlangst du von mir?
Glaubst du, daß ich dich zu wenig liebe?
Nach meinem treuen Hunde nach meinen
Geliebten Schäfchen hast du den ersten Platz
In meinem Herzen; heißt dies dich wenig lieben?
Wenn ich mehr als ein Herz hätte,
Würde ich dich mehr lieben. Ich werde trachten, daß Silvia und Nice
Dich mit mir lieben, wenn du schon so großes Verlangen hast,
Viel geliebt zu sein. Bist du noch nicht zufrieden?
Ich verstehe. Dein Wunsch
Ist, daß auch ich mich gewöhne,
Mit dir zu schwärmen; ich soll sagen lernen,
Daß deine Blicke Pfeile sind,
Daß du meine Sonne bist, daß ich nichts gutes habe, daß ich sterbe,
Wenn ich mich von dir entferne.
O, dieses nicht! Du forderst es vergeblich.
Hoffe nicht, schmeichle dir nicht,
Daß Licori lügen lerne:
Teurer Tirsi, ich will dich lieben,
Aber ich will nicht verrückt sein.
Wenn diese Liebe dir nicht gefällt,
Bleib' in Frieden; und zufriedener,
Ich zu meinen Lämmchen, du zu deinen Rindern,
Werden wir zurückkehren, sie zu weiden.

Andante.
bra - mi? Cre - di che po - co io t'a - mi? Do - po il fi - do mio
can, do - po le mi - e pe - co - rel - le di -
let - te il pri - mo lo - co hai nel mio co - re;
e que - sto è a - mar - ti po - co? Se più d'un co - re a - ves - si

più t'a-me-re-i fa-rò che Sil-vi-a, e Ni-ce t'a-min con
me, già ch'ai si gran ta-len-to d'es-ser a-ma-to as-sa-i. Non sei con-ten-to?
In-ten-do. Il tuo de-si-o è che m'a-vez-zi anch' i-o a va-neg-giar con
te; ché a dir-ti im-pa-ri che son dar-di i tuoi sguar-di, ché un Sol tu

se-i; che non o be-ne, che mo-ro se da te m'al-lon - ta - no. O que-sto

no: tu lo pre - ten-di, tu lo pre-ten-di in-va-no.

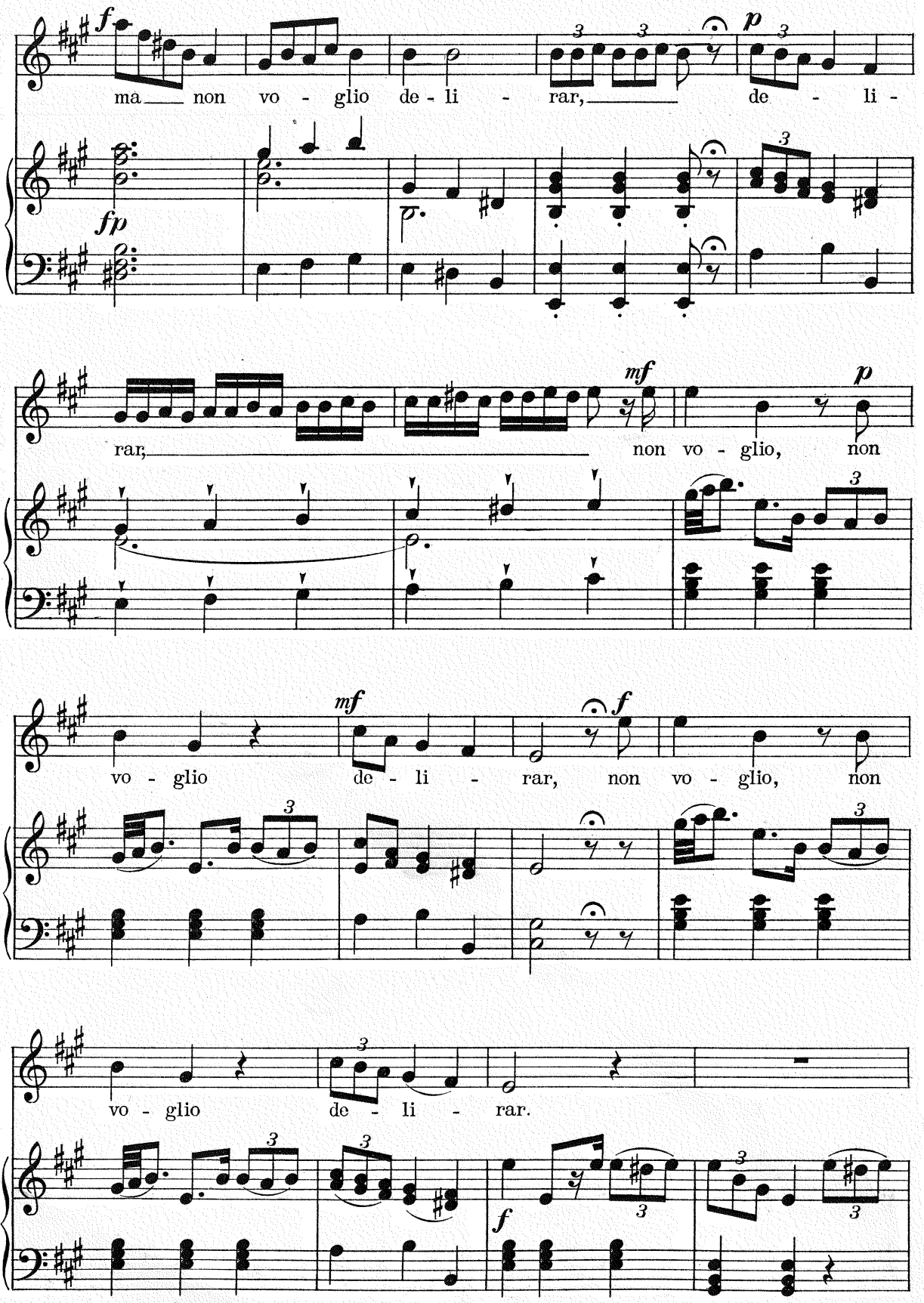
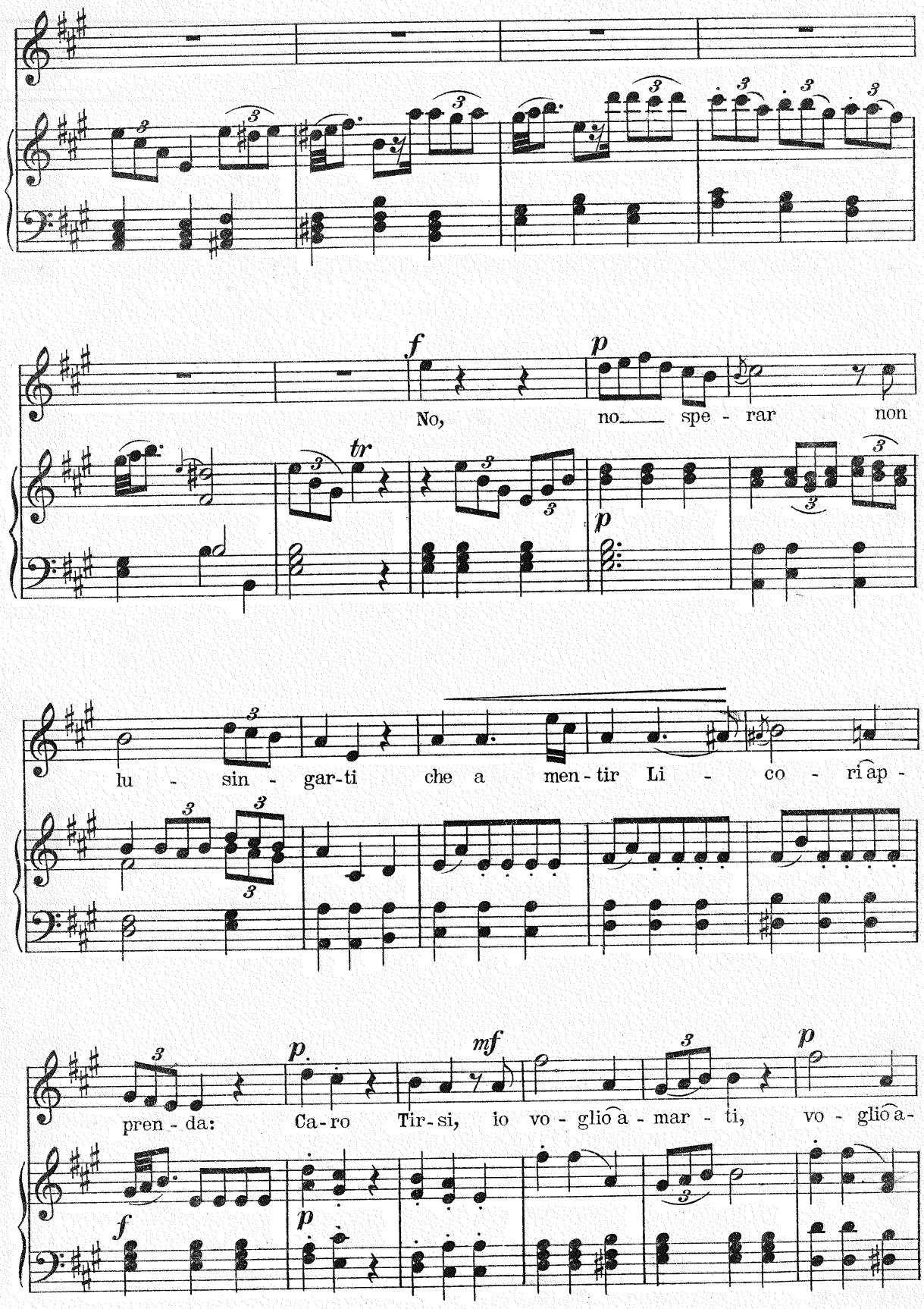
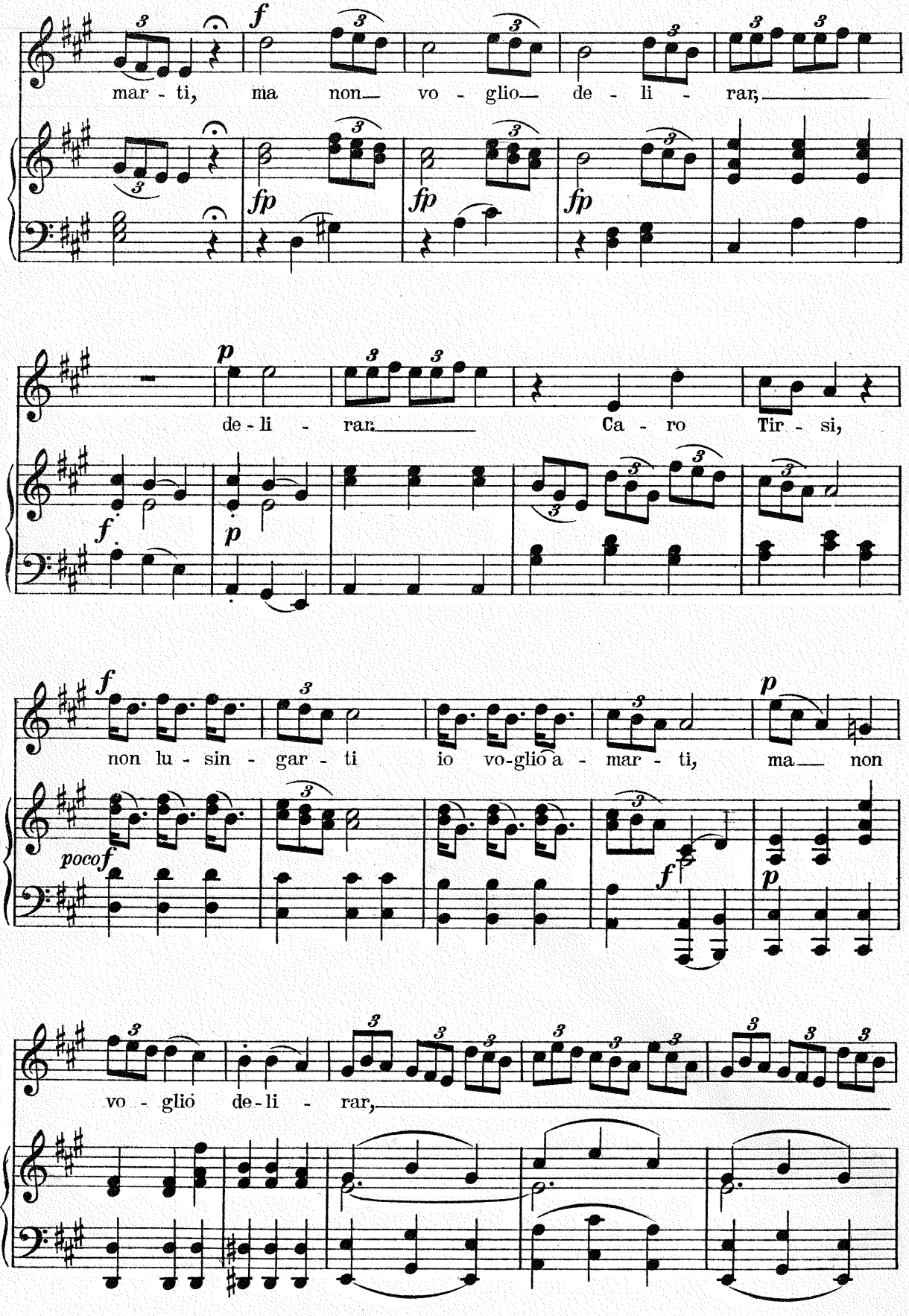
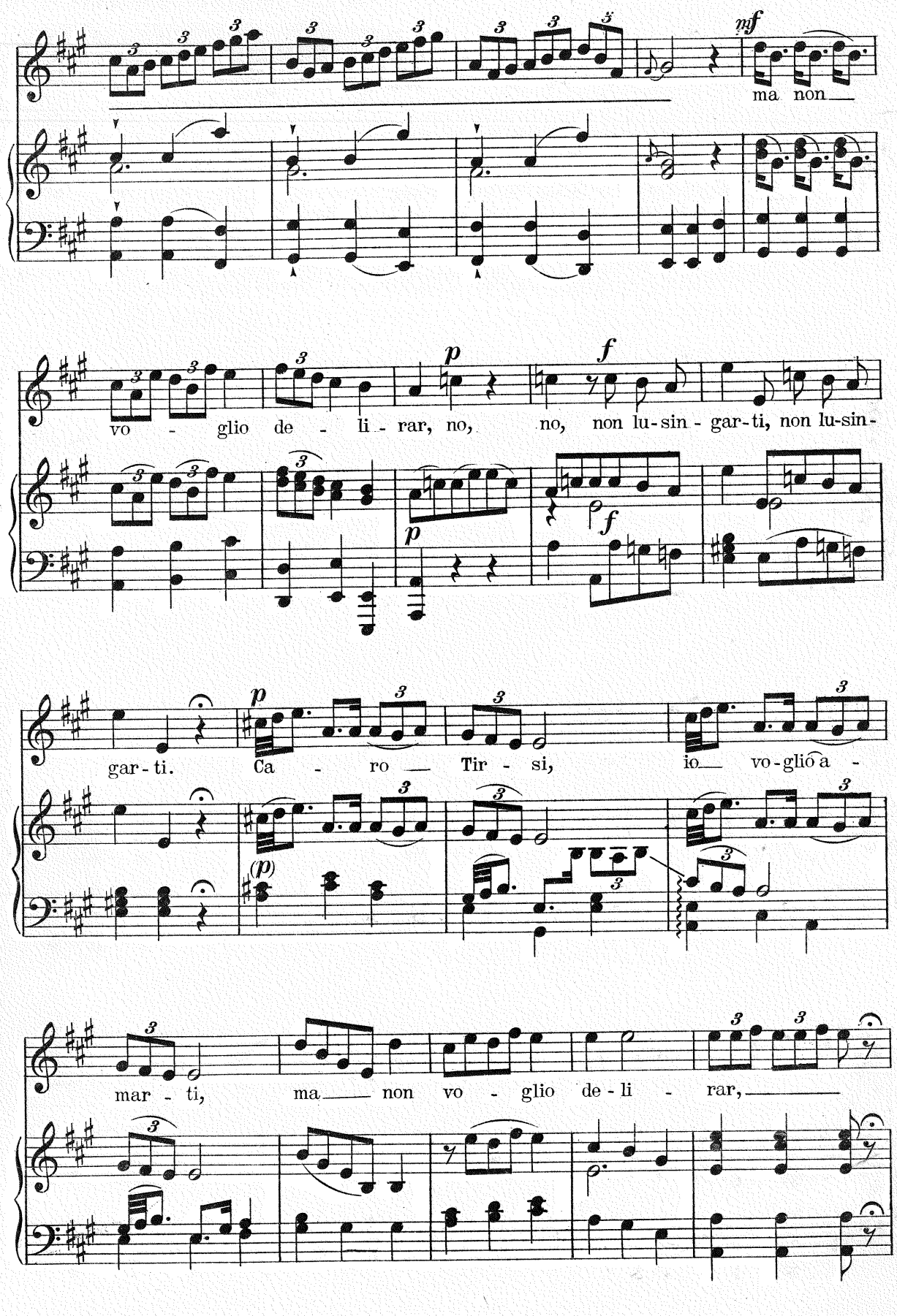
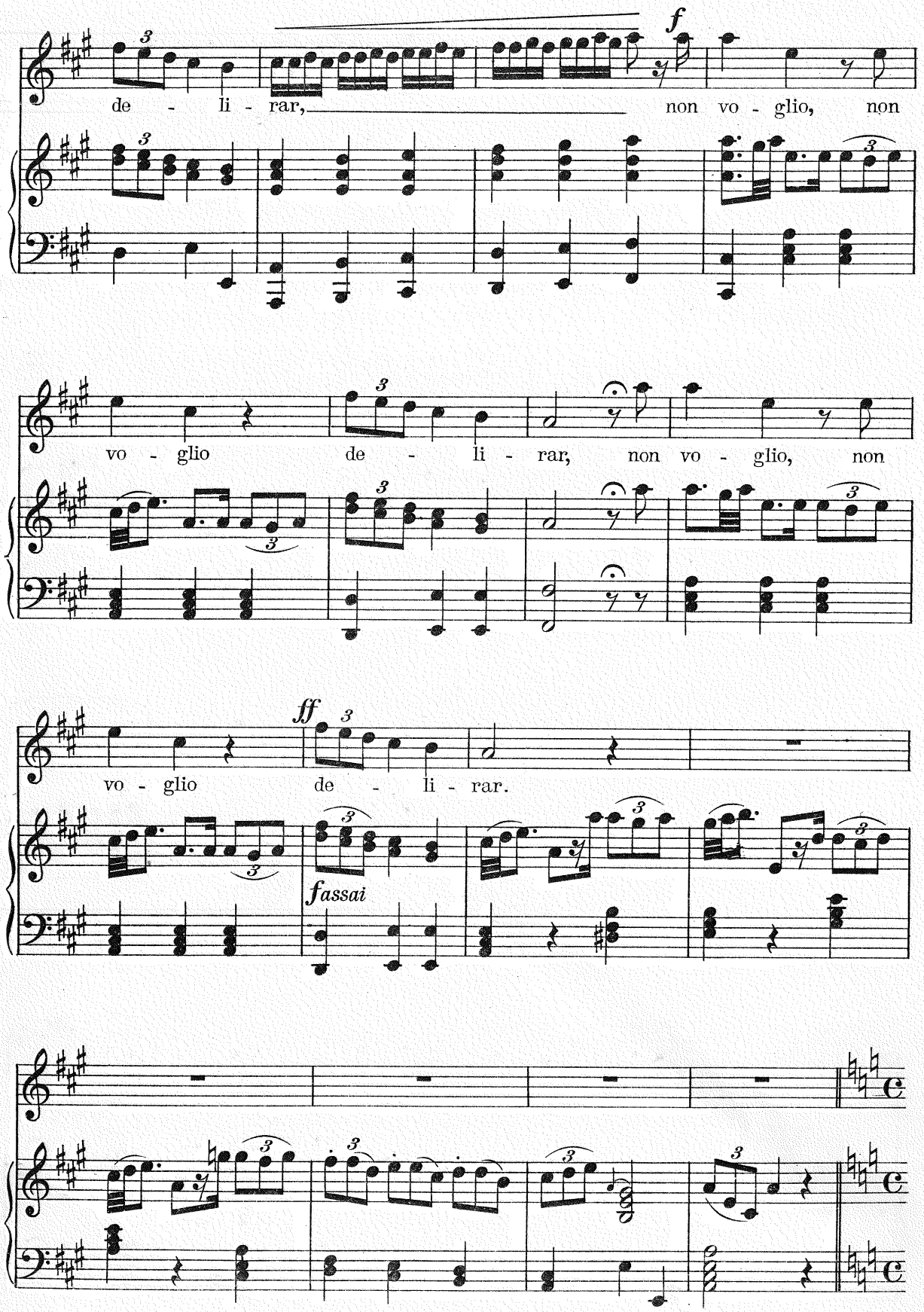
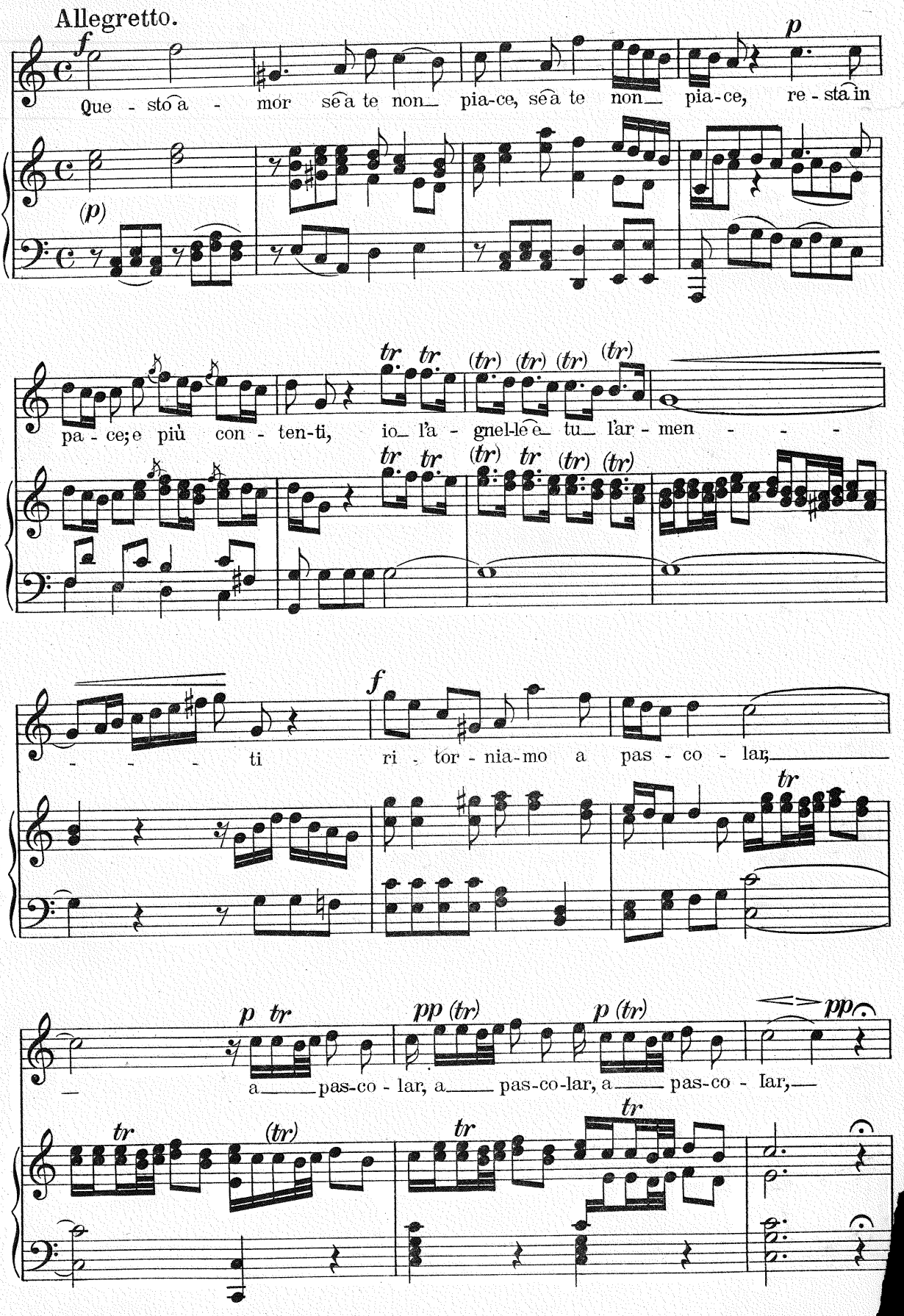
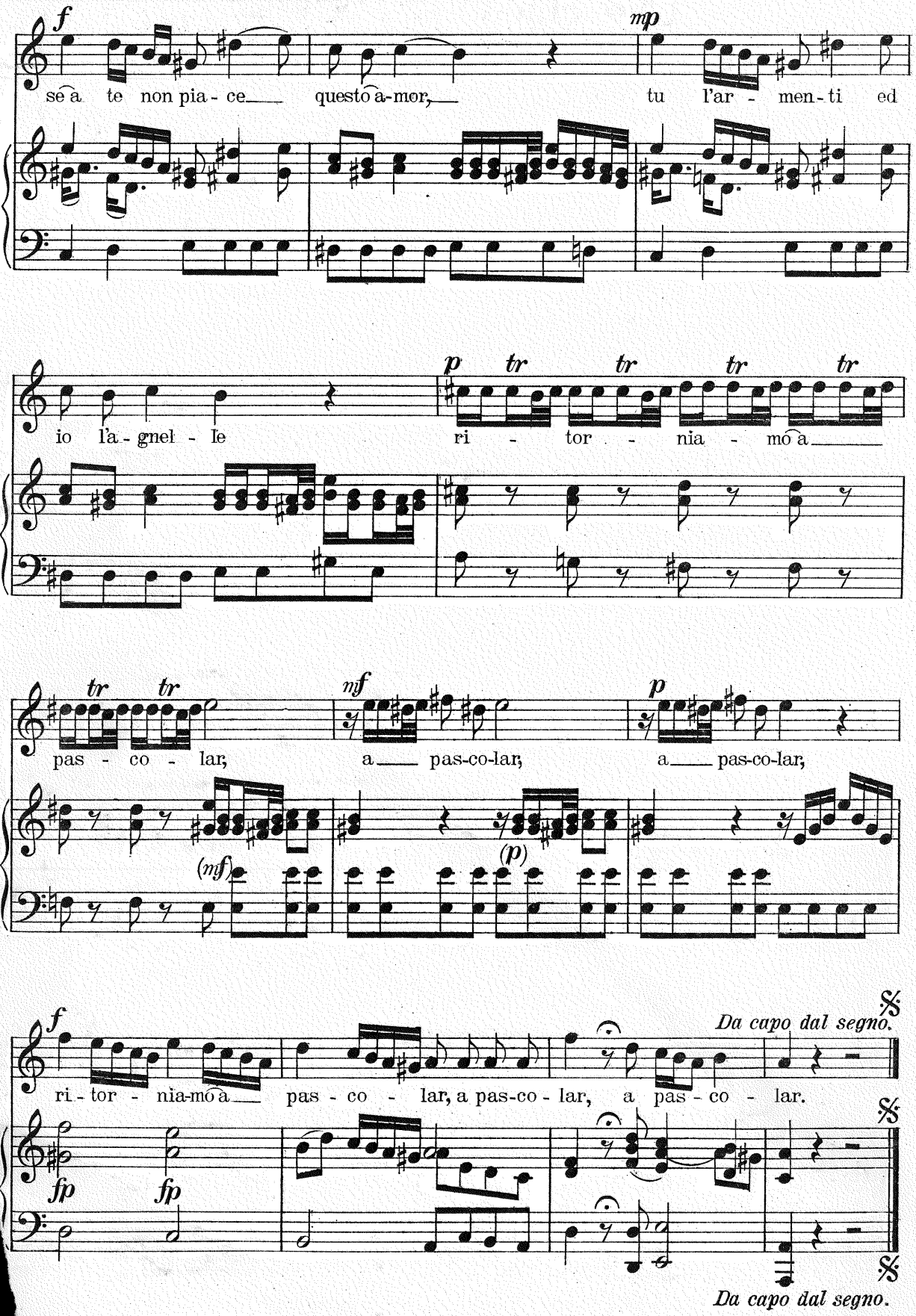
Aria.

Andante grazioso.
(mf)
p
f
p
f
p

No, no, no spe - rar, non lu - sin - - -
col Ped.
gar-ti, non lu - sin - gar-ti che a men - tir Li - co - ri ap-
pren-da: Ca - ro Tir - si, io vo-glio a - mar - ti, ma non
vo - glio de - li - rar, de-li - rar,

no, non vo-glio de - li - rar,

non spe - rar non lu - sin -

gar - ti che a men - tir Li - co - ri ap - pren - da:

Ca - ro Tir - si, io vo - glio a - mar - ti,

p sempre

f
ma non vo - glio de - li - rar,
p
de - li -
fp
rar,
mf
non vo - glio,
p
non
vo - glio
mf
de - li - rar,
f
non vo - glio,
non
vo - glio de - li - rar.
f

f
p
No, no spe - rar non
tr
p
lu - sin - gar-ti che a men - tir Li - co - ri ap -
p.
mf
p
pren - da: Ca - ro Tir - si, io vo - glio a - mar - ti, vo - glio a -
f
p

mar - ti, ma non vo - glio de - li - rar,
de - li - rar. Ca - ro Tir - si,
non lu - sin - gar - ti io vo-glio a - mar - ti, ma non
vo - glio de - li - rar,

mf
ma non
vo - glio de - li - rar, no, no, non lu-sin - gar-ti, non lu-sin-
p
f
p
f
gar-ti.
p
Ca - ro Tir - si, io vo-glio a -
(p)
mar - ti, ma non vo - glio de-li - rar,

f
de - li - rar, non vo - glio, non
vo - glio de - li - rar, non vo - glio, non
ff
vo - glio de - li - rar.
fassai

Allegretto.
Que - sto a - mor se a te non pia-ce, se a te non pia-ce, re - sta in
pa - ce; e più con - ten-ti, io l'a - gnel-le e tu l'ar - men - - -
- - - ti ri - tor - nia-mo a pas - co - lar,
a pas-co - lar, a pas-co-lar, a pas-co - lar,

f
mp
se a te non pia - ce questo a-mor, tu l'ar - men - ti ed
p tr tr tr tr
io l'a - gnel - le ri - tor - nia - mo a
tr tr
mf
p
pas - co - lar, a pas-co-lar, a pas-co-lar,
(mf)
(p)
f
Da capo dal segno.
ri - tor - nia-mo a pas - co - lar, a pas-co - lar, a pas - co - lar.
fp fp
Da capo dal segno.

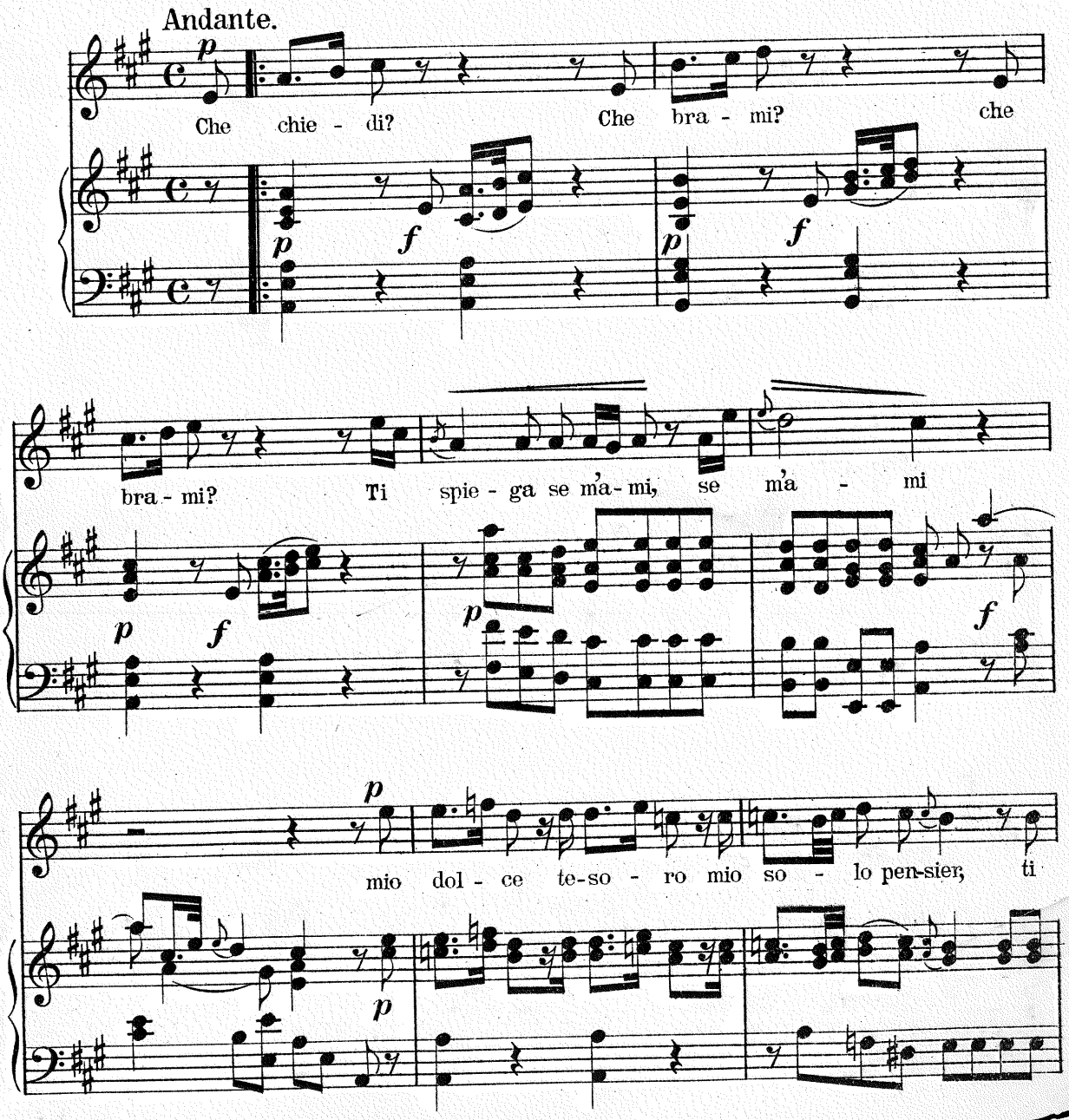
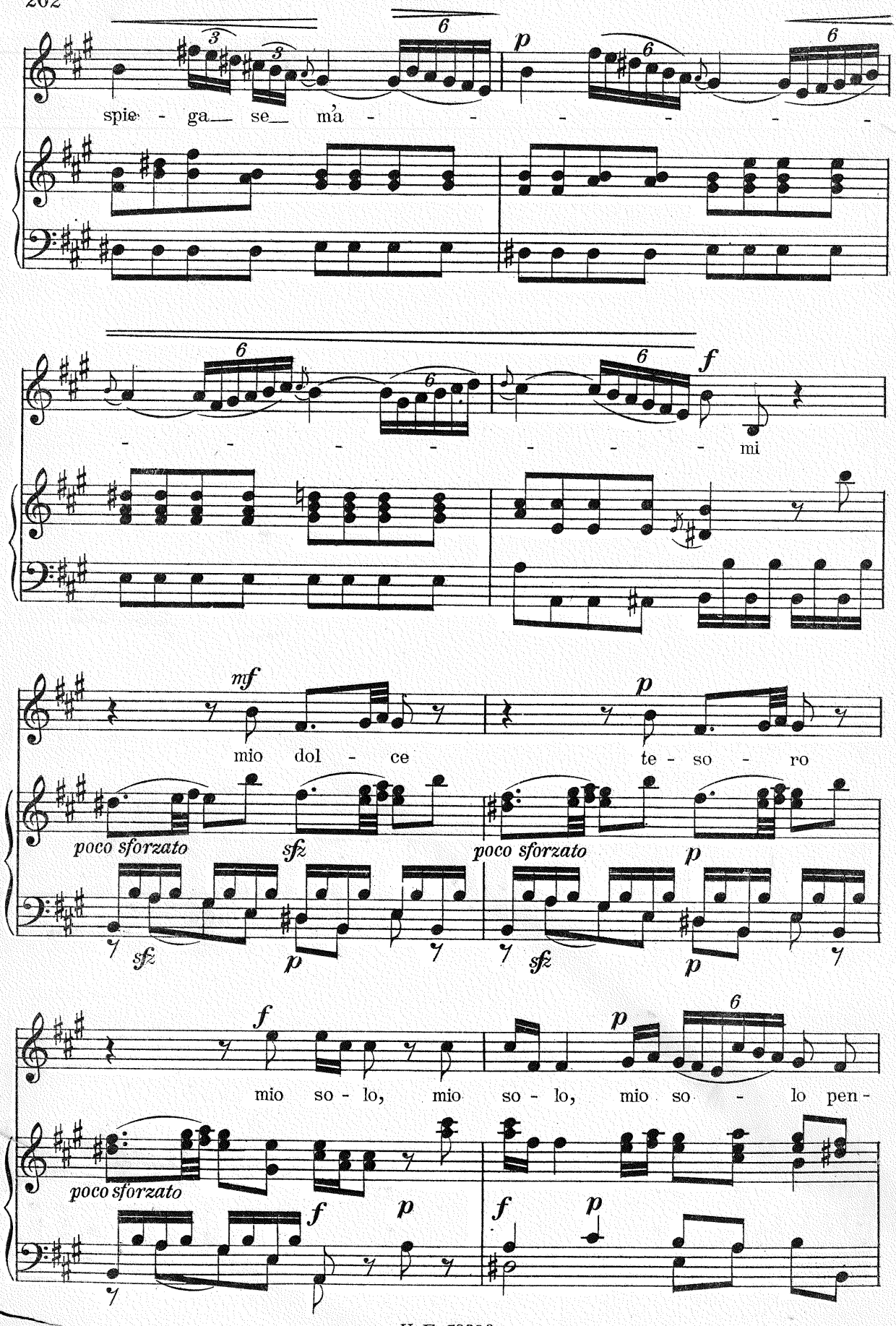
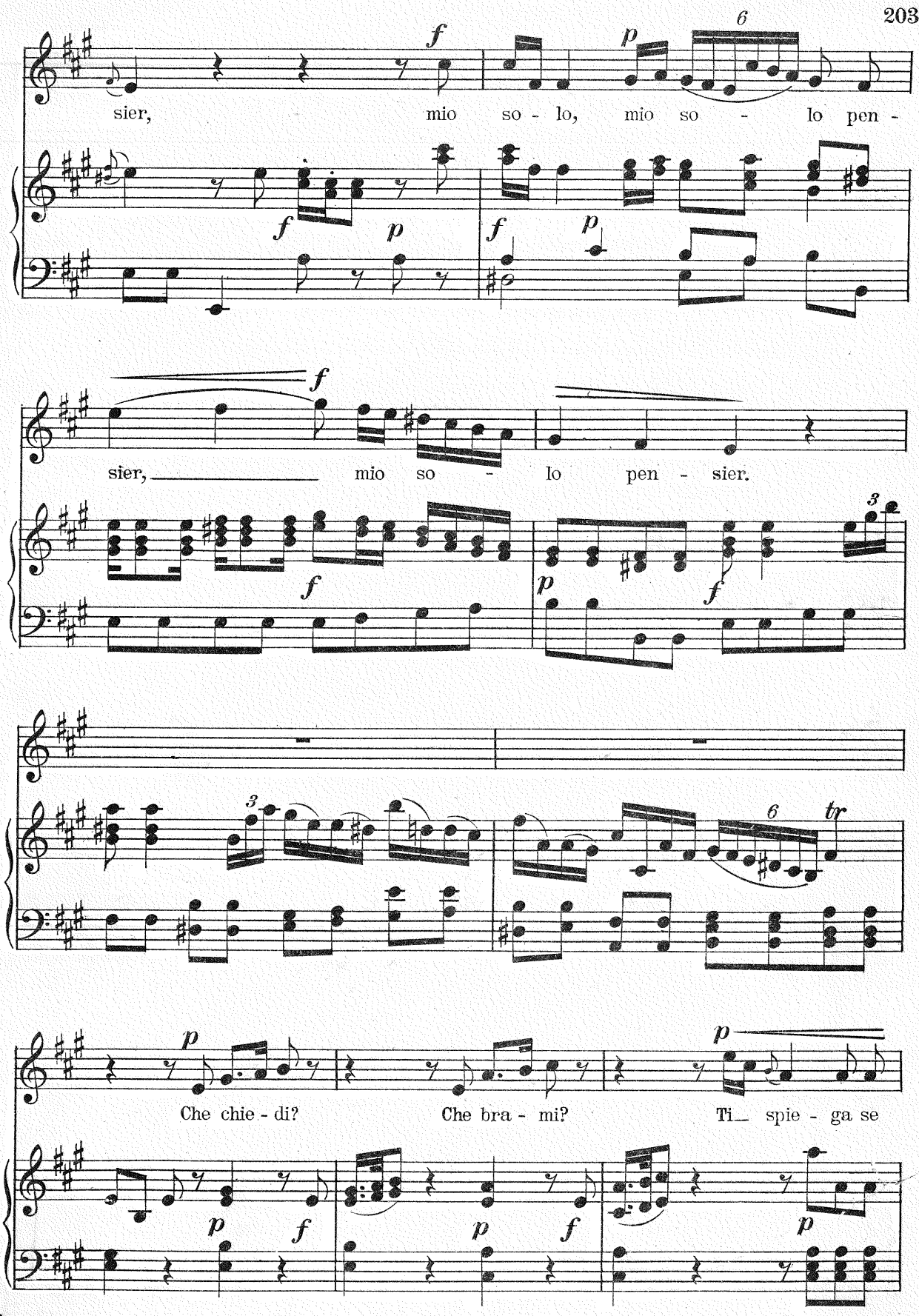
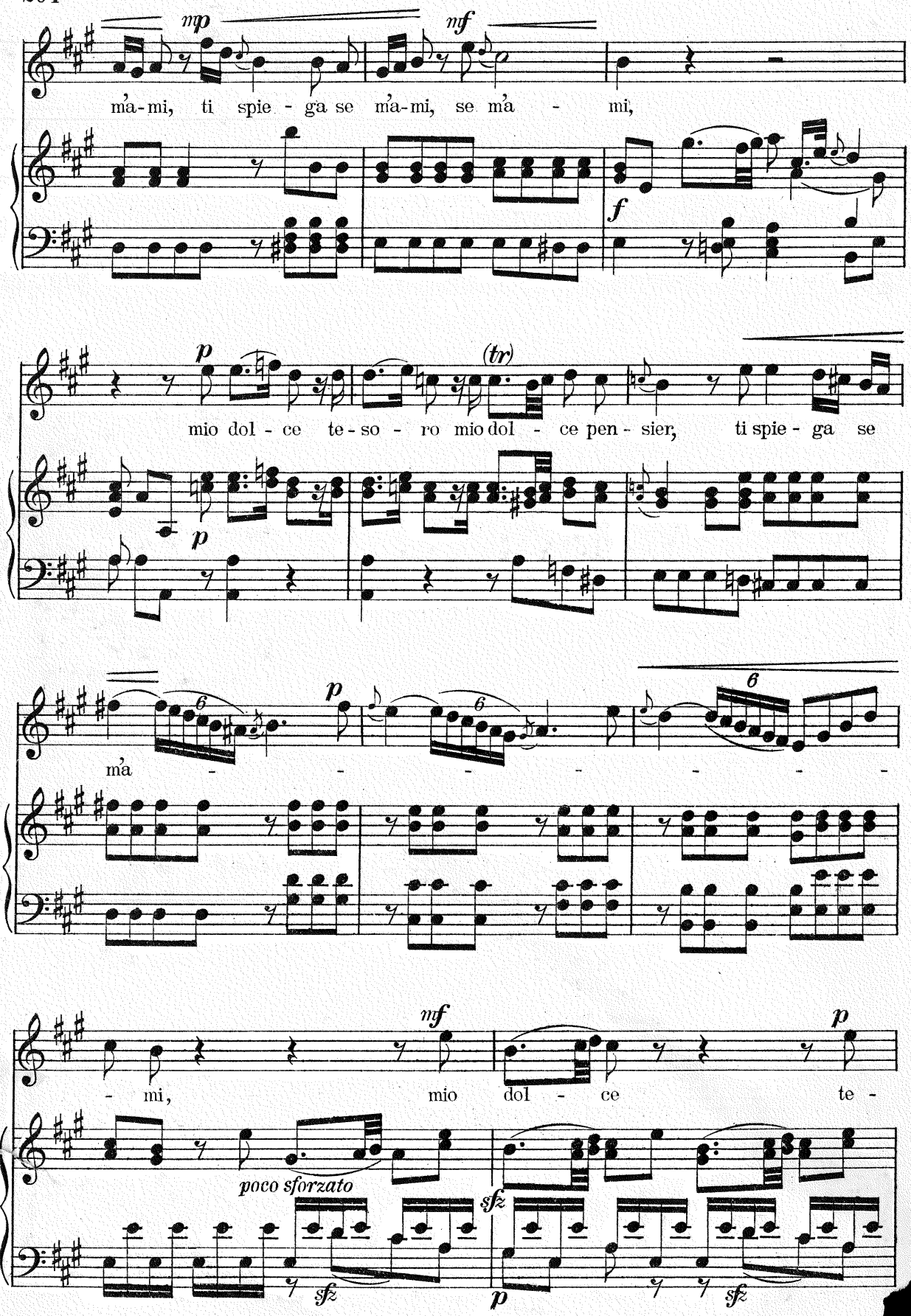
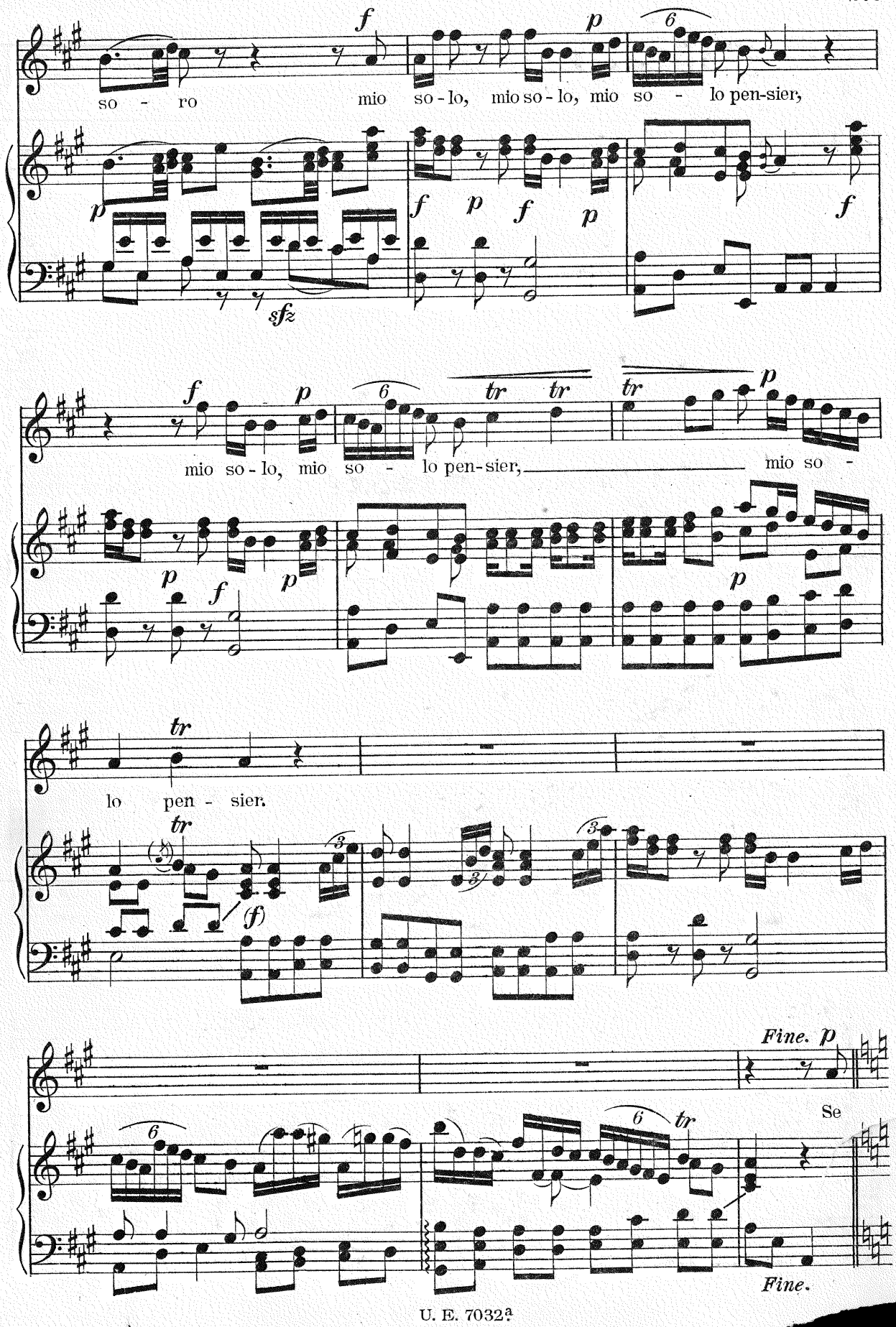
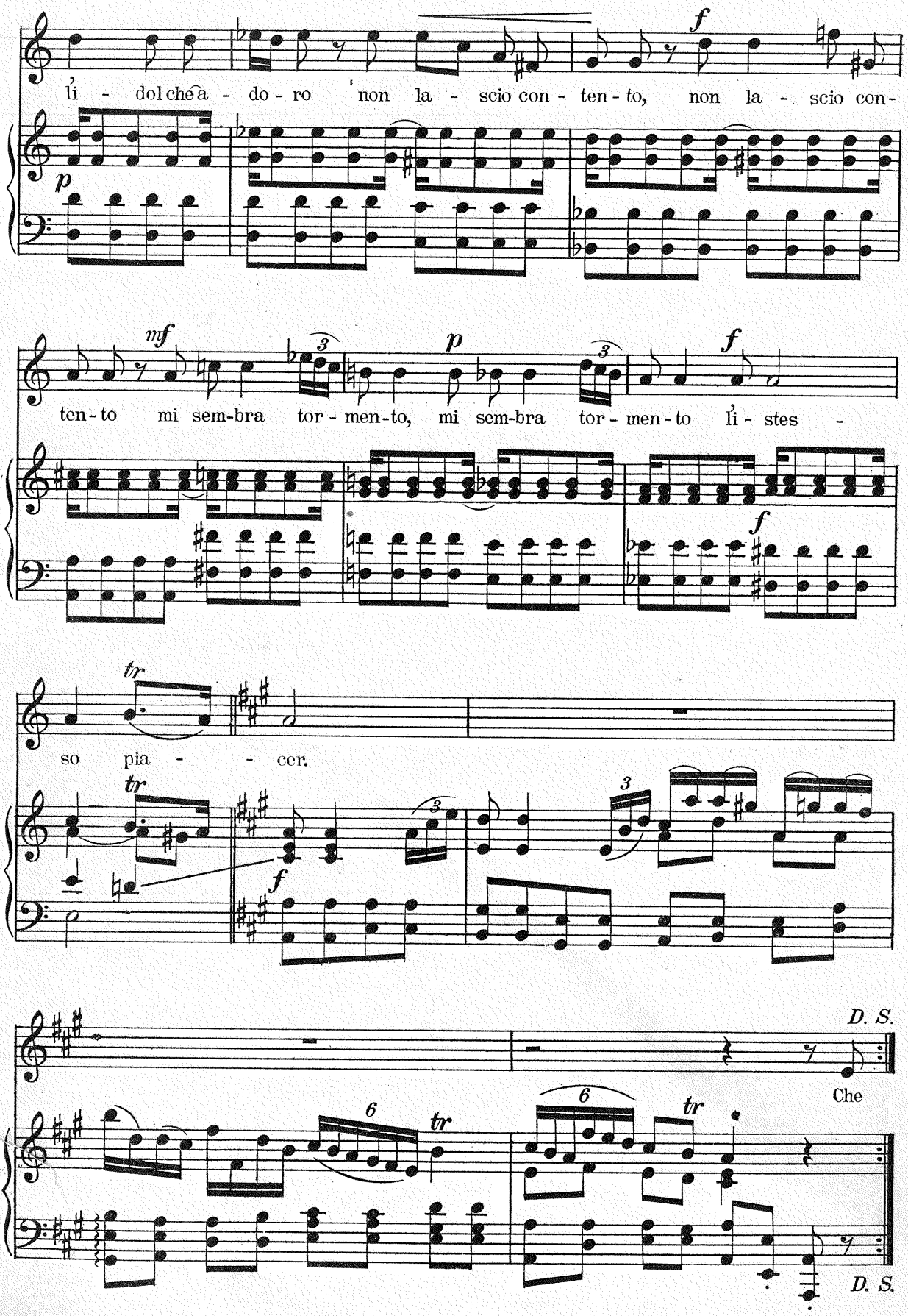
25.

Che chiedi? Che brami?

Arie der Nice, Einlage zu Nicolo Confortos Componimento Dramatico „La Danza“ von Carlo Broschi Farinelli.

Che chiedi? Chè brami?
Ti spiega se m'ami
Mio dolce tesoro
Mio solo pensier.
L'idol che adoro
Non lascio contento
Mi sembra tormento
L'istesso piacer.

Pietro Metastasio.

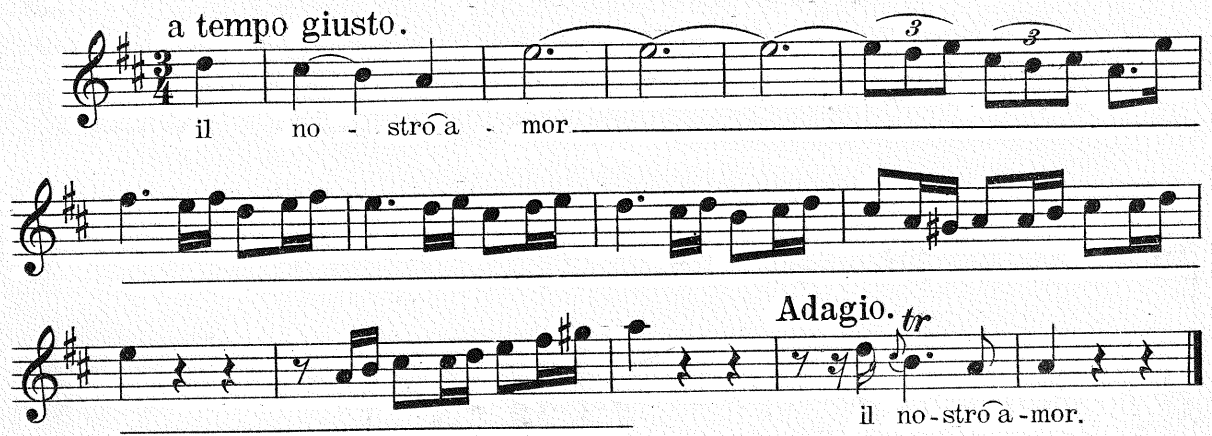
Was verlangst du, was ersehnst du?
Du verstehst mich, wenn du mich liebst,
Du mein süßer Schatz,
Mein einziger Gedanke.
Dem Abgott, den ich anbete,
Gönne ich keinen Frieden,
Denn Qual dünkt mich
Die Lust selbst.

spie - ga se m'a - - - - - -
- - - - - - - mi
mio dol - ce te - so - ro
mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen -
poco sforzato
sfz
poco sforzato
poco sforzato

sier, mio so - lo, mio so - lo pen -
sier, mio so - lo pen - sier.
Che chie - di? Che bra - mi? Ti spie - ga se

mp
mf
ma-mi, ti spie - ga se ma-mi, se ma - mi,
f
p
(tr)
mio dol - ce te - so - ro mio dol - ce pen - sier, ti spie - ga se
p
p
6
6
6
ma - - - - - - -
mf
p
- mi, mio dol - ce te -
poco sforzato
sfz
sfz
p
sfz

so - ro mio so - lo, mio so - lo, mio so - lo pen-sier,
mio so - lo, mio so - lo pen-sier, mio so -
lo pen - sier.
Fine.
Se
Fine.

li - dol che a - do - ro non la - scio con - ten - to, non la - scio con -
ten - to mi sem-bra tor - men - to, mi sem-bra tor - men - to li - stes -
so pia - - cer.
Che

Fragmente.

26.

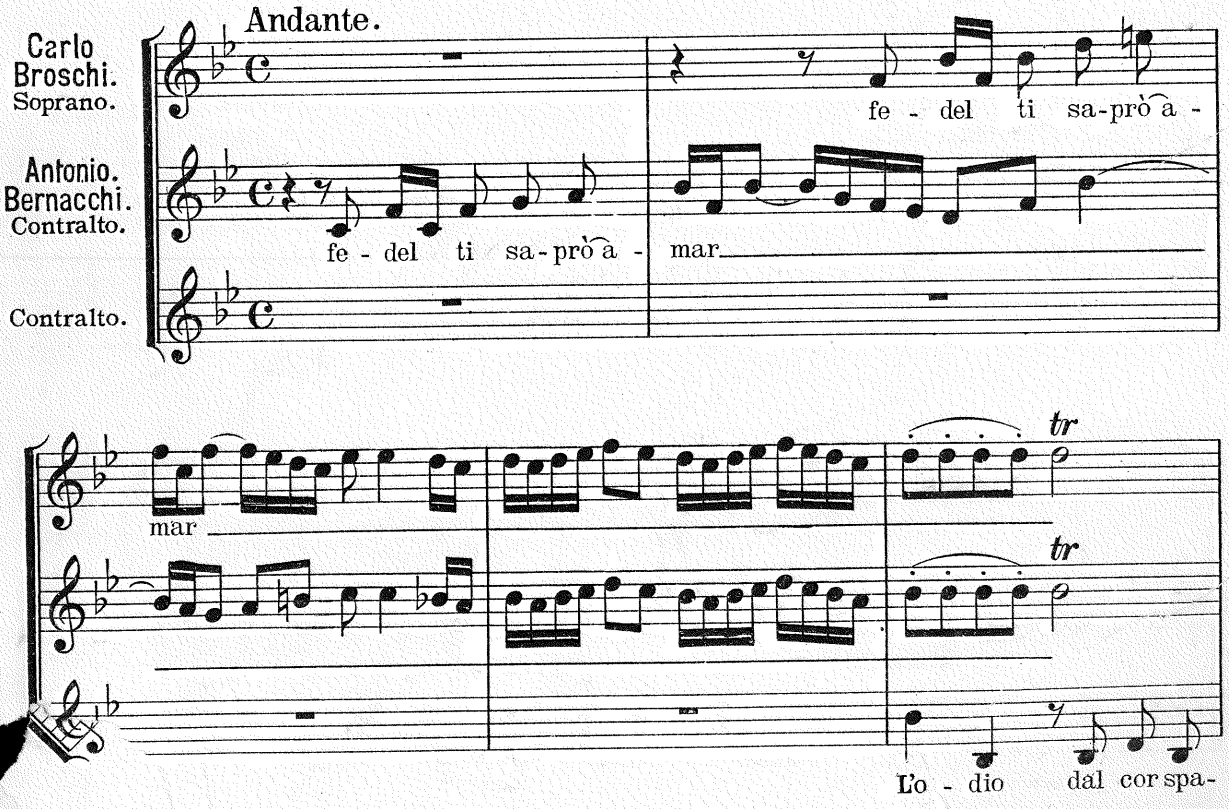
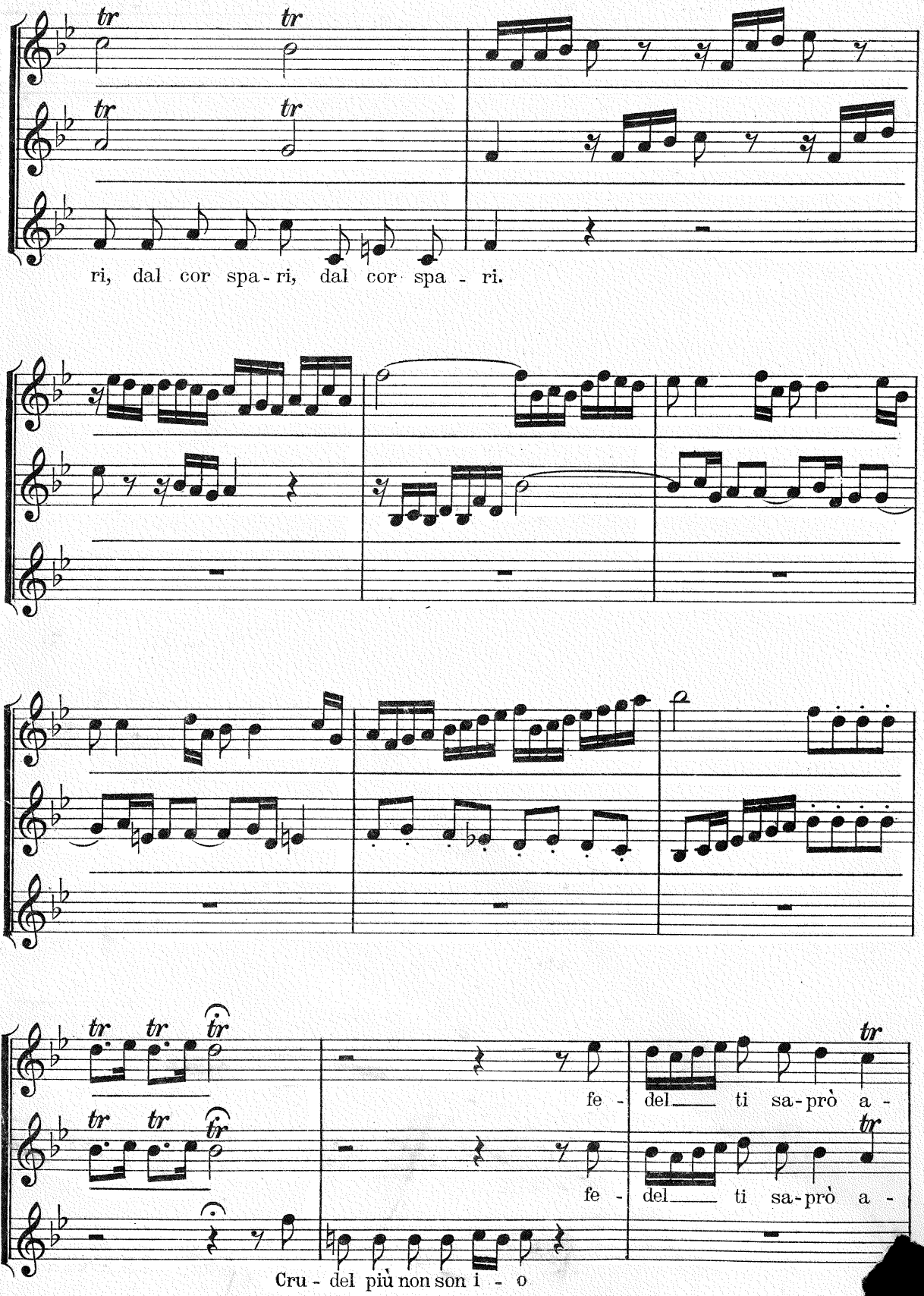
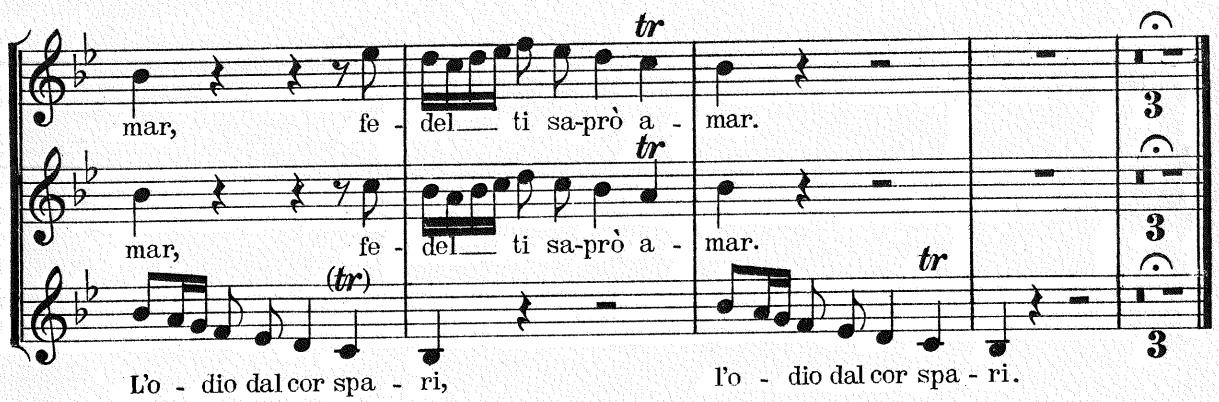
Bella diva.

Arie des Medoro aus der Serenata „Angelica e Medoro“ von Nicolo Porpora.

Schluß des ersten Satzes.

27.

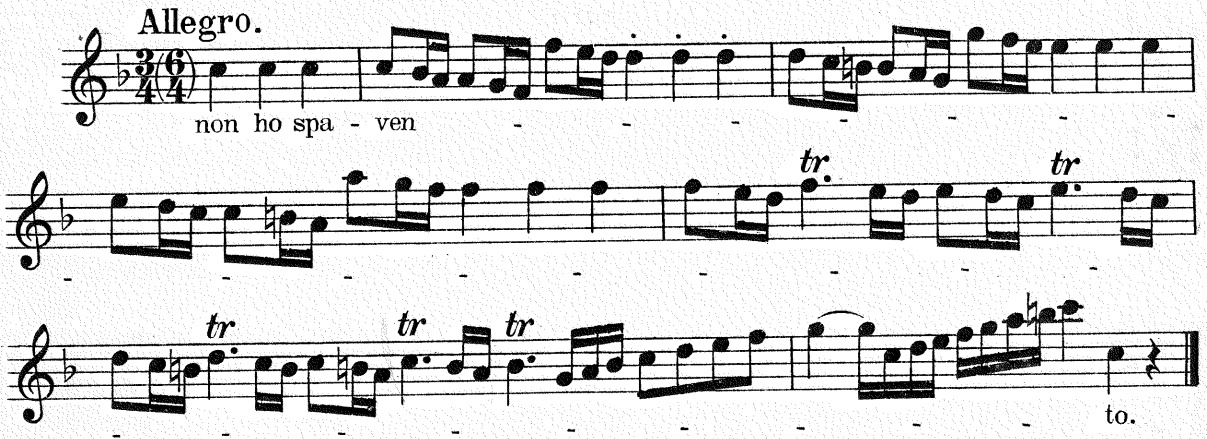
Sento scherzar nel petto.

Terzett aus der Oper „Il Medo“ von Leonardo Vinci.

Schluß des ersten Satzes.

ri, dal cor spa - ri, dal cor spa - ri.
fe - del ti sa-prò a -
fe - del ti sa-prò a -
Cru - del più non son i - o

28.

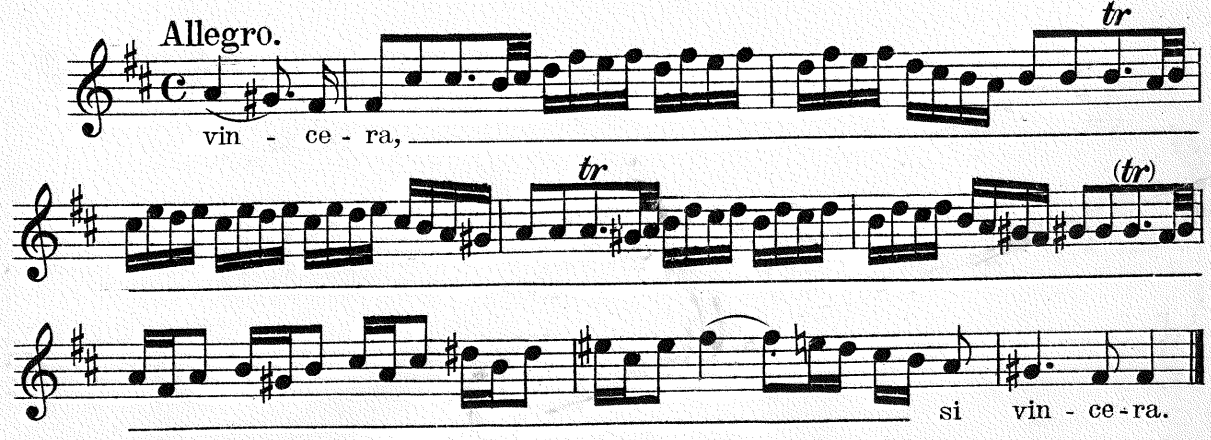
Fremano l'onde.

Arie des Nicomede aus der Oper „Nicomede" von Pietro Torri.

Passage des ersten Satzes.

29.

Vo che in mare del furore.

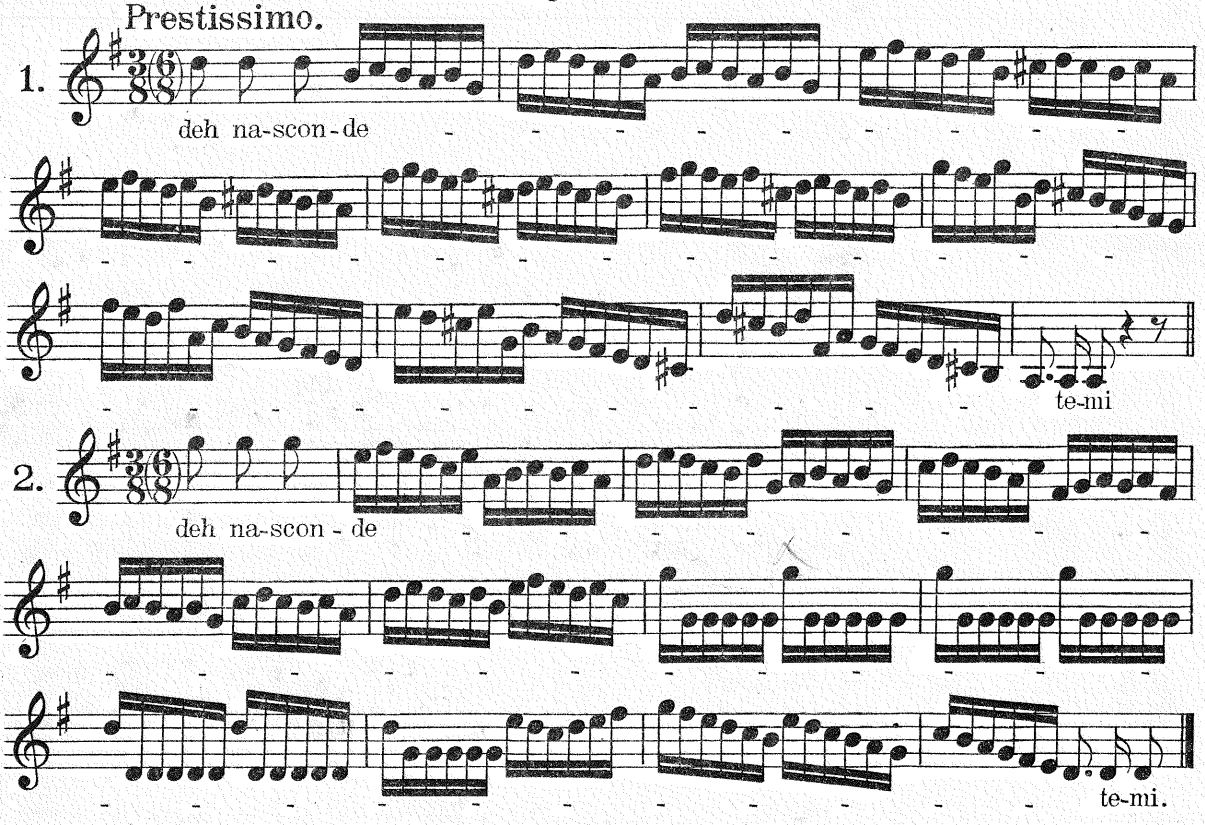
Arie des Nicomede aus der Oper „Nicomede" von Pietro Torri.

Schluß des zweiten Satzes.

30.

Tra cupi vortici.

Arie des Edippo aus der Oper „Edippo a Colono“ von Pietro Torri.

Zwei Passagen des ersten Satzes.



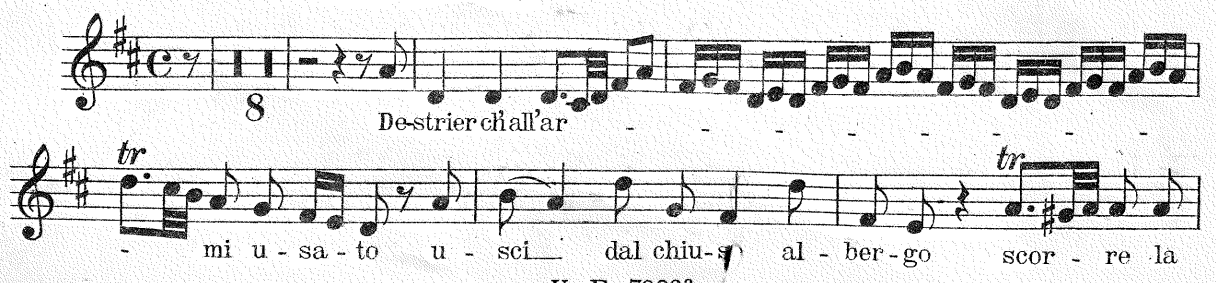
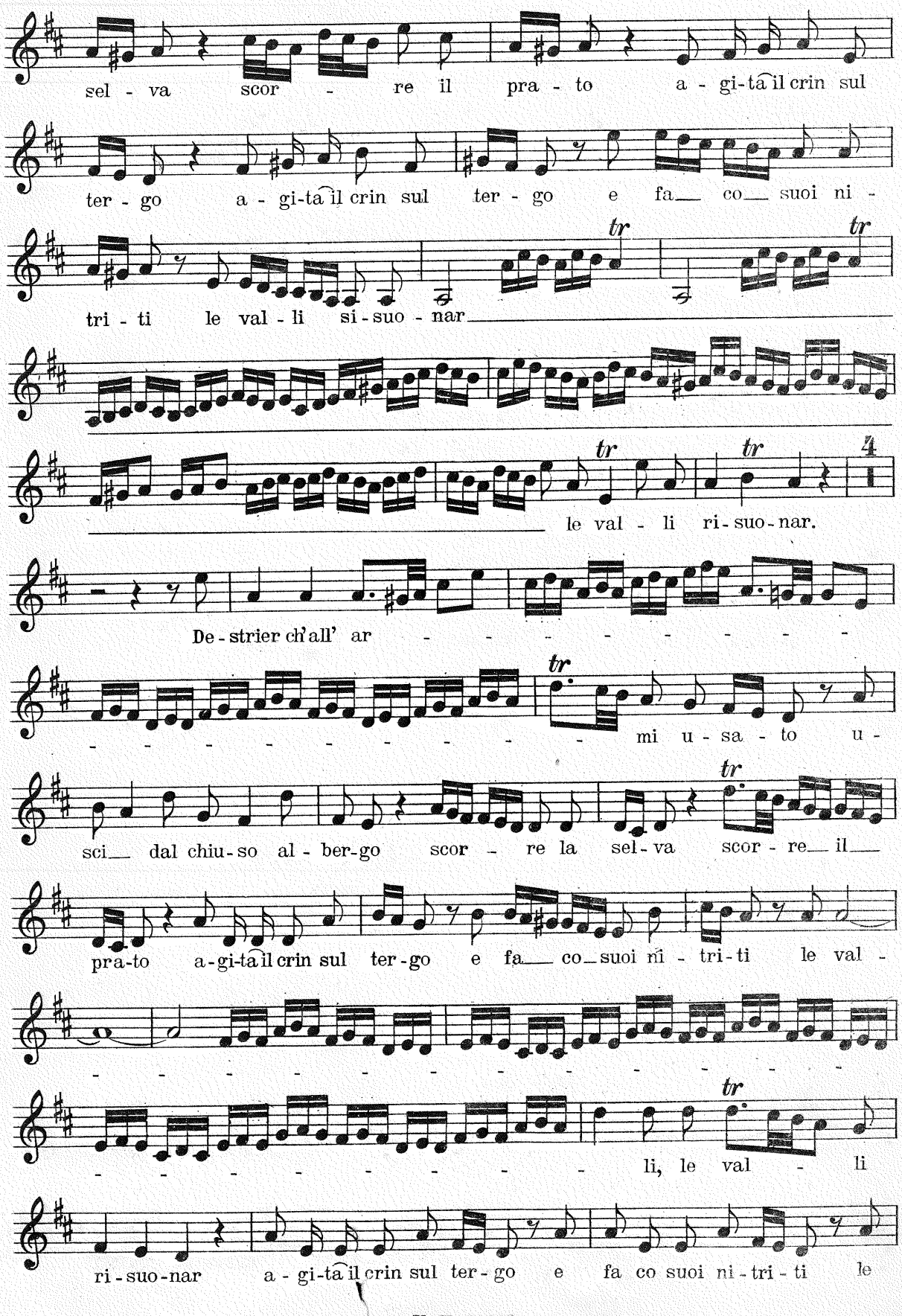
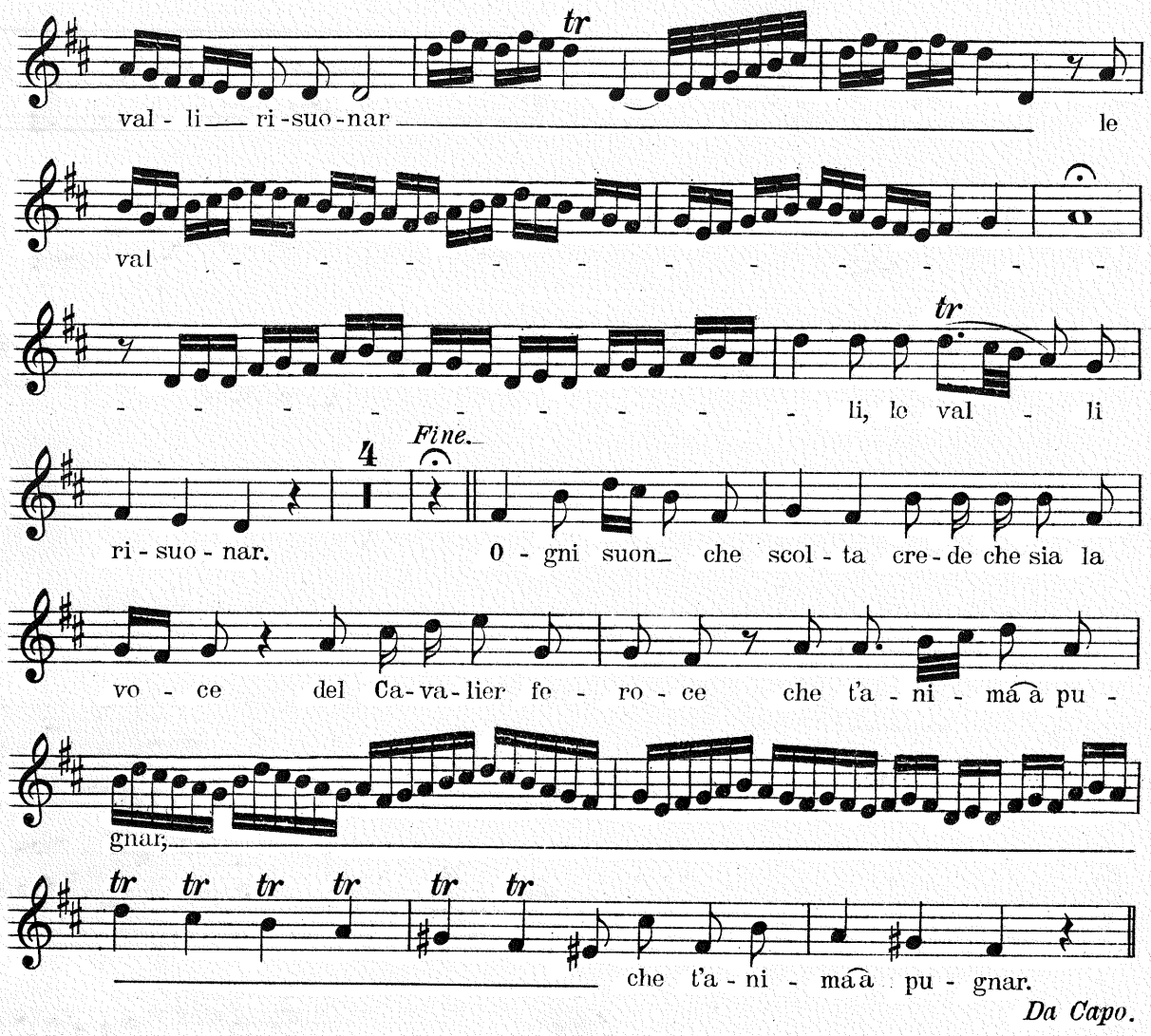
31.

Destrier che alle armi usato.

Arie des Poro aus der Oper „Poro“ von Nicolo Porpora.

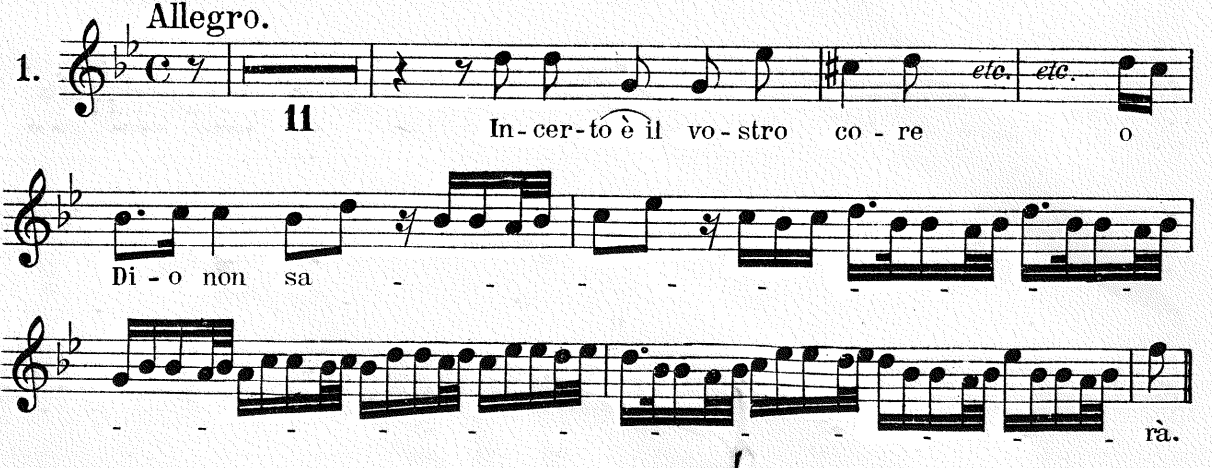
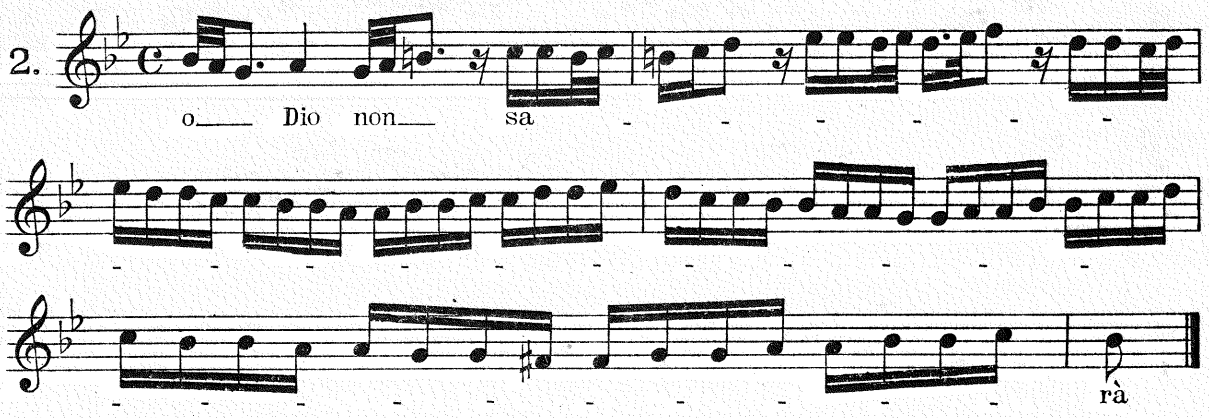
Destrier ch' all armi usato
Usci dal chiuso albergo
Scorre la selva scorre il prato
Agita il crin sul tergo
E fa co suoi nitriti
Le valli risuonar.
Ogni suon che ascolsa
Crede che sia la voce
Del Cavalier feroce
Che t'anima a pugnar.

Du Roß, das du gewöhnt an Waffenlärm,
Du entfleuchst dem beengenden Gehege,
Durcheilst Wald und Au,
Schüttelst am Nacken die Mähne
Und machst mit deinem Gewieher
Die Täler widerhallen.
Bei jedem Ton, den du hörst,
Wähnst du, es sei die Stimme
Des mutigen Reiters,
Der dich anspornt zum Kampf.

Pietro Metastasio.

sel - va scor - re il pra - to a - gi-ta il crin sul
ter - go a - gi-ta il crin sul ter - go e fa co suoi ni -
tri - ti le val - li si-suo - nar
le val - li ri-suo-nar.
De-strier ch'all' ar
mi u - sa - to u -
sci dal chiu-so al - ber-go scor - re la sel-va scor - re il
pra-to a-gi-ta il crin sul ter-go e fa co suoi ni - tri-ti le val -
li, le val - li
ri-suo-nar a-gi-ta il crin sul ter-go e fa co suoi ni-tri-ti le

32.

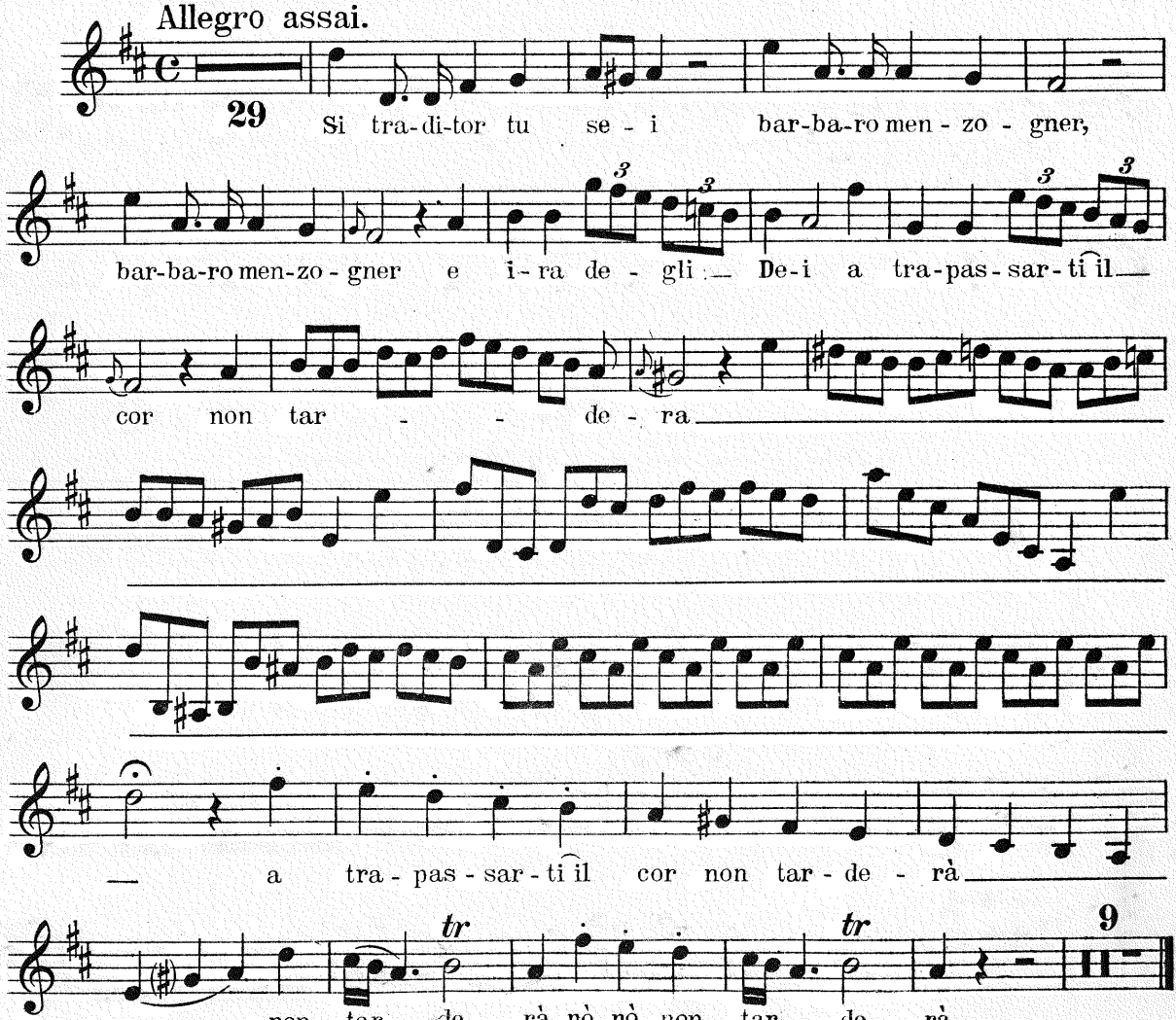
Incerto è il vostro core.

Arie des Epitide aus der Oper „Merope“ von Riccardo Broschi.

Zwei Passagen des ersten Satzes.

33.

Si traditor tu sei.

Arie des Epitide aus der Oper „Merope“ von Riccardo Broschi.

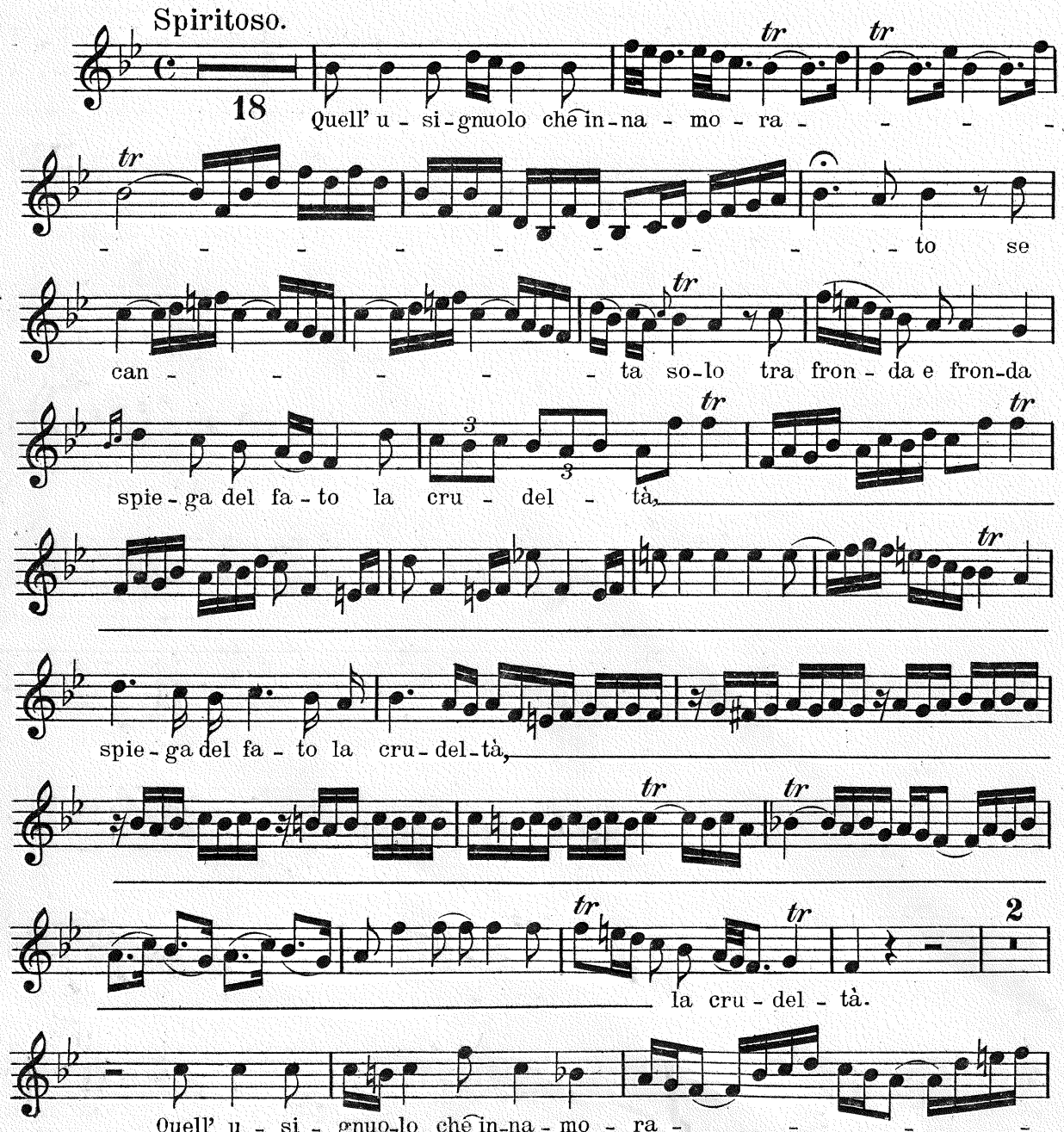
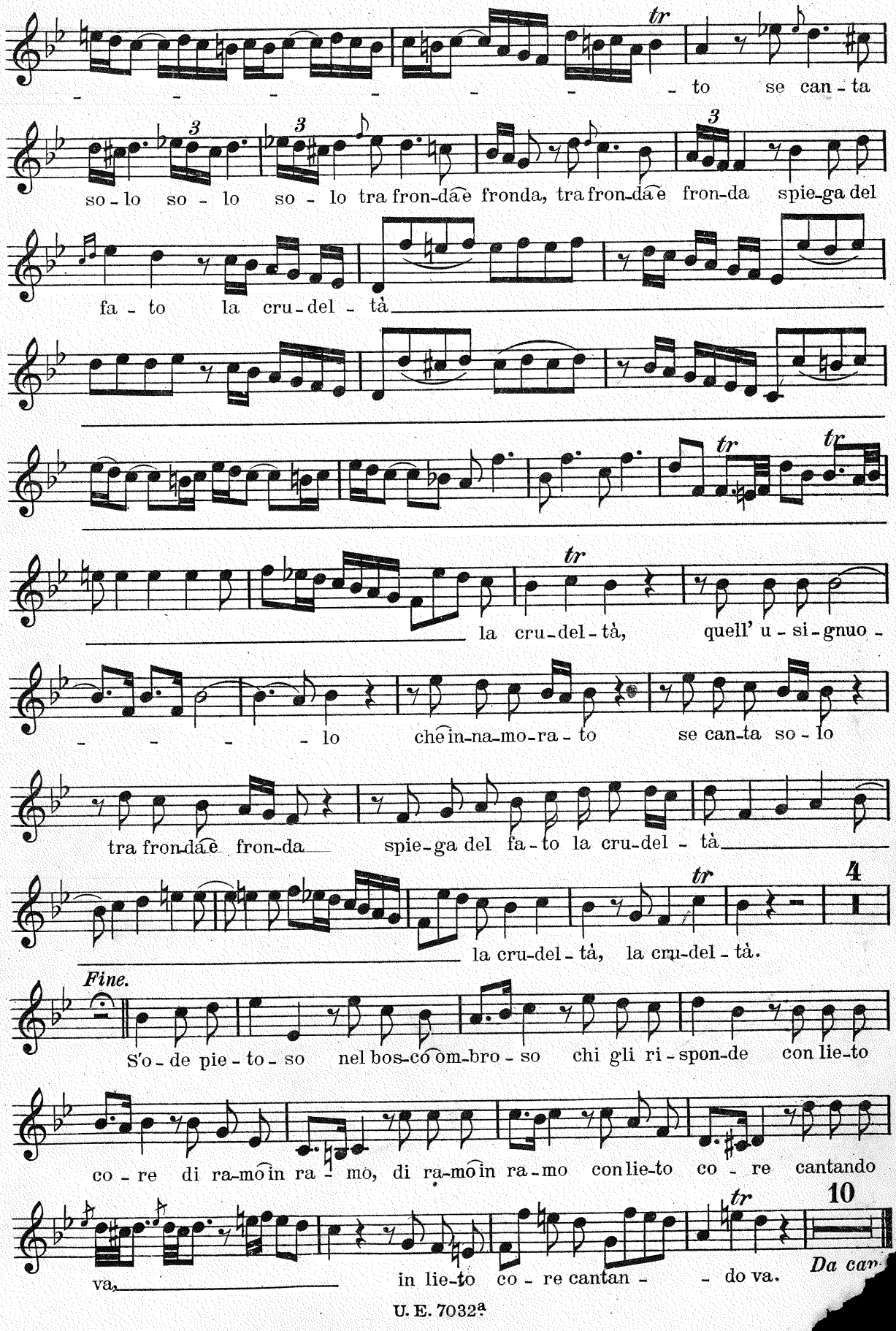
Beginn des ersten Satzes.

34.

Quell' usignuolo che innamorato.

Arie des Epitide aus der Oper „Merope" von Geminiano Giacomelli.

Quell usignuolo che innamorato
Se canta solo, tra fronda e fronda
Spiega del fato la crudeltà.
S'ode pietoso nel bosco ombroso.
Chi gli risponde con lieto core
Di ramo in ramo cantando va.

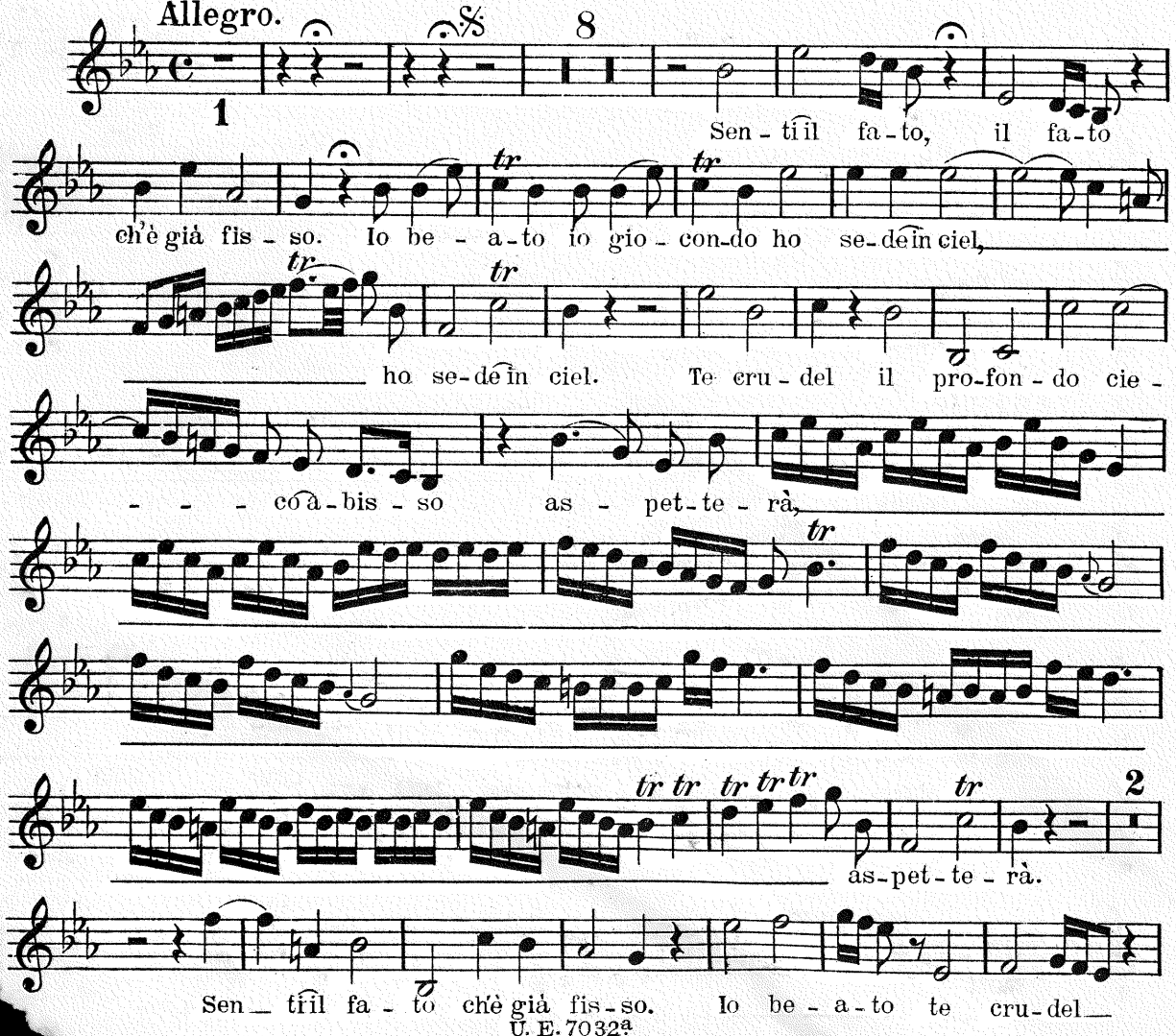
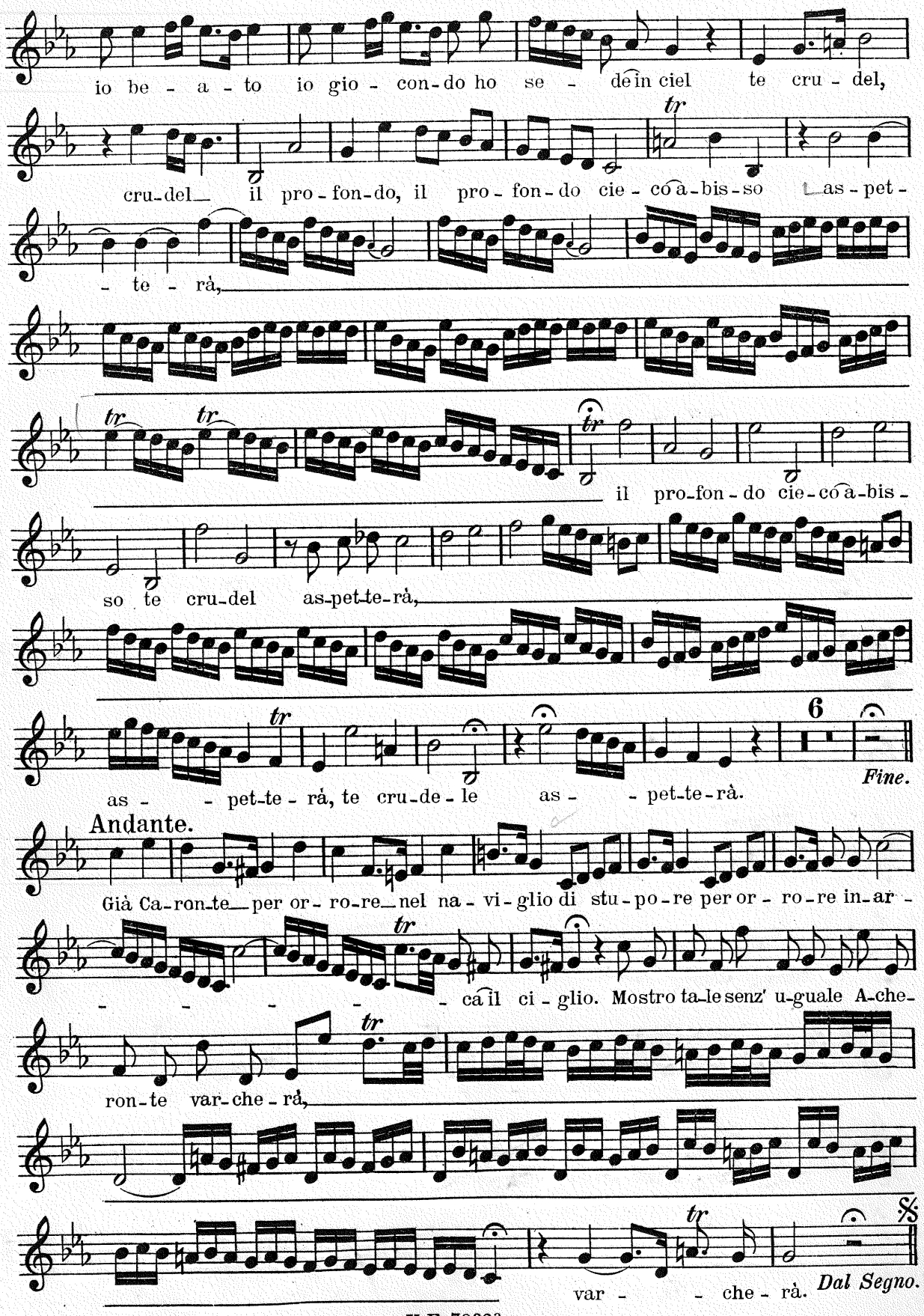
Die Nachtigall voll Liebessehnsucht
Singt einsam im dunklen Laub
Und beklagt des Schicksals Grausamkeit.
Sie verbirgt sich scheu im schattigen Hain,
Der ihr mit fröhlichem Herzen antwortet,
Schwingt sich singend von Ast zu Ast.

Domenico Lalli.

to se can - ta
so - lo so - lo so - lo tra fron-da e fronda, tra fron-da e fron-da spie-ga del
fa - to la cru - del - tà
la cru - del - tà, quell' u - si - gnuo -
- lo che in-na-mo-ra - to se can-ta so - lo
tra fron-da e fron-da spie-ga del fa - to la cru-del - tà
la cru-del - tà, la cru-del - tà.
Fine.
S'o - de pie - to - so nel bos-co om-bro - so chi gli ri - spon-de con lie-to
co - re di ra-mo in ra - mo, di ra-mo in ra-mo con lie-to co - re cantando
va, in lie-to co - re cantan - - do va.
Da car-

35.
Senti il fato.

Arie des Acis aus der Oper „Polifemo“ von Nicolo Porpora.

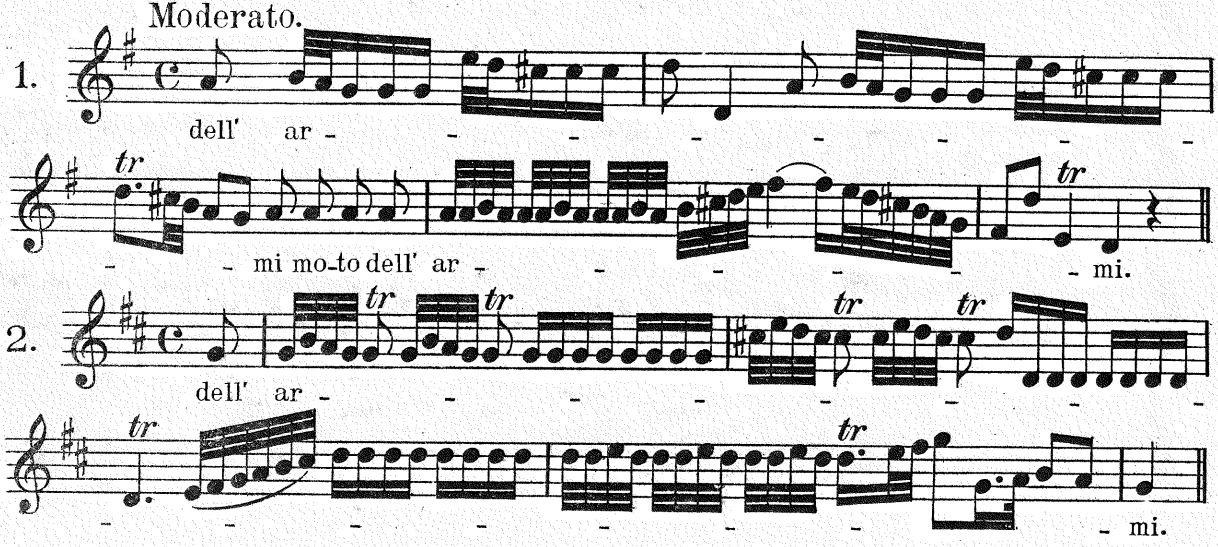
Senti il fato	Vernimm das Schicksal,
Ch' è già fisso.	Das dir bestimmt.
Io beato	Ich werde selig
Io giocondo	Und fröhlich
Ho sede in ciel.	Im Himmel wohnen.
Te crudel	Dich Grausamen
Il profondo	Wird der tiefe
Cieco abisso	Dunkle Abgrund
Aspetterà.	Erwarten.
Già Caronte	Charon,
Per orrore	Schaudernd,
Nel naviglio	Im Nachen
Di stupore	Der Toten
Inarca il ciglio.	Runzelt vor Verwunderung die Stirne.
Mostro tale	Solch Ungeheuer
Senz' uguale	Ohne gleichen
Acheronte	Wird den Acheron
Varcherà.	Überschreiten.

Paolo Rolli.

io be - a - to io gio - con - do ho se - de in ciel te cru - del,
cru - del il pro - fon - do, il pro - fon - do cie - co à - bis - so as - pet -
- te - rà,
il pro - fon - do cie - co à - bis -
so te cru - del as - pet - te - rà,
6
as - - pet - te - rá, te cru - de - le as - - pet - te - rà.
Fine.
Andante.
Già Ca - ron - te per or - ro - re nel na - vi - glio di stu - po - re per or - ro - re in - ar -
- - - - - cà il ci - glio. Mostro ta - le senz' u - guale A - che -
ron - te var - che - rà,
var - - che - rà.
Dal Segno.

36.

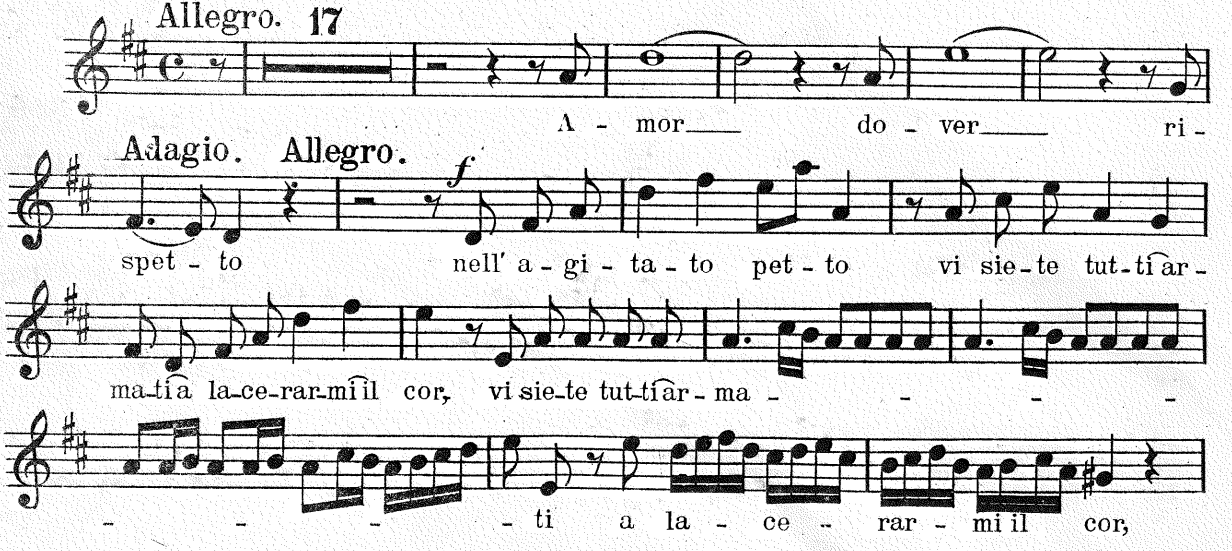
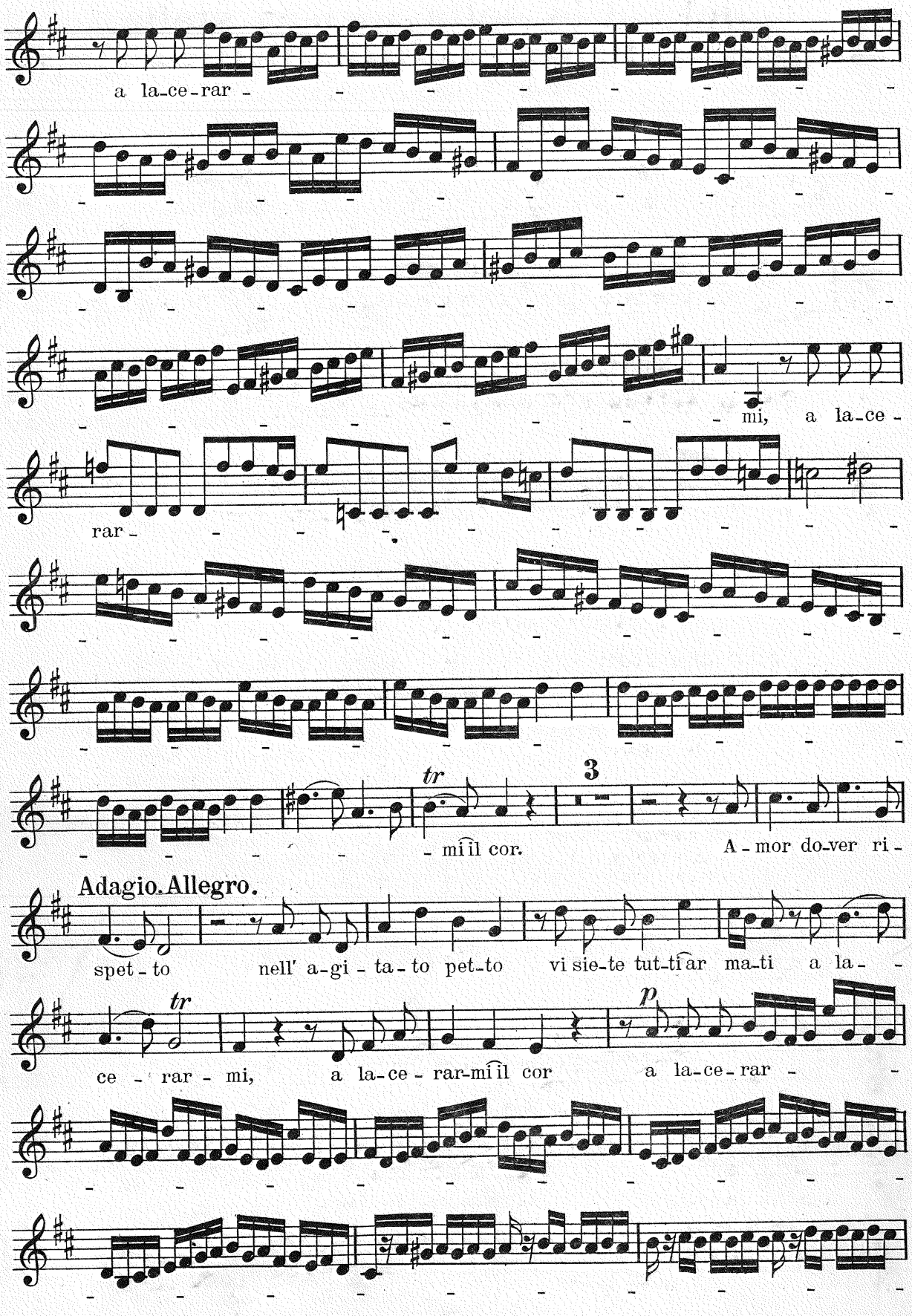
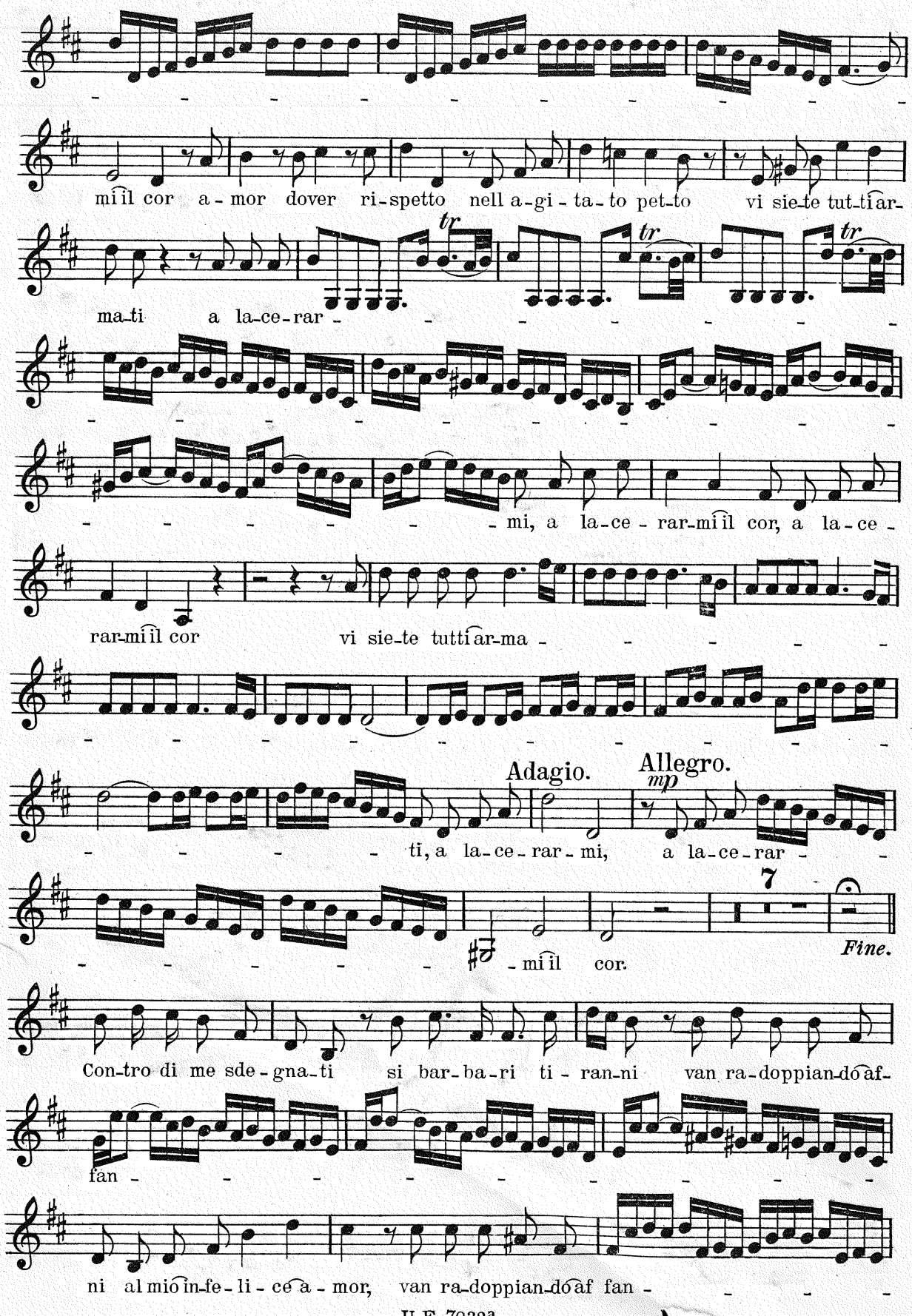
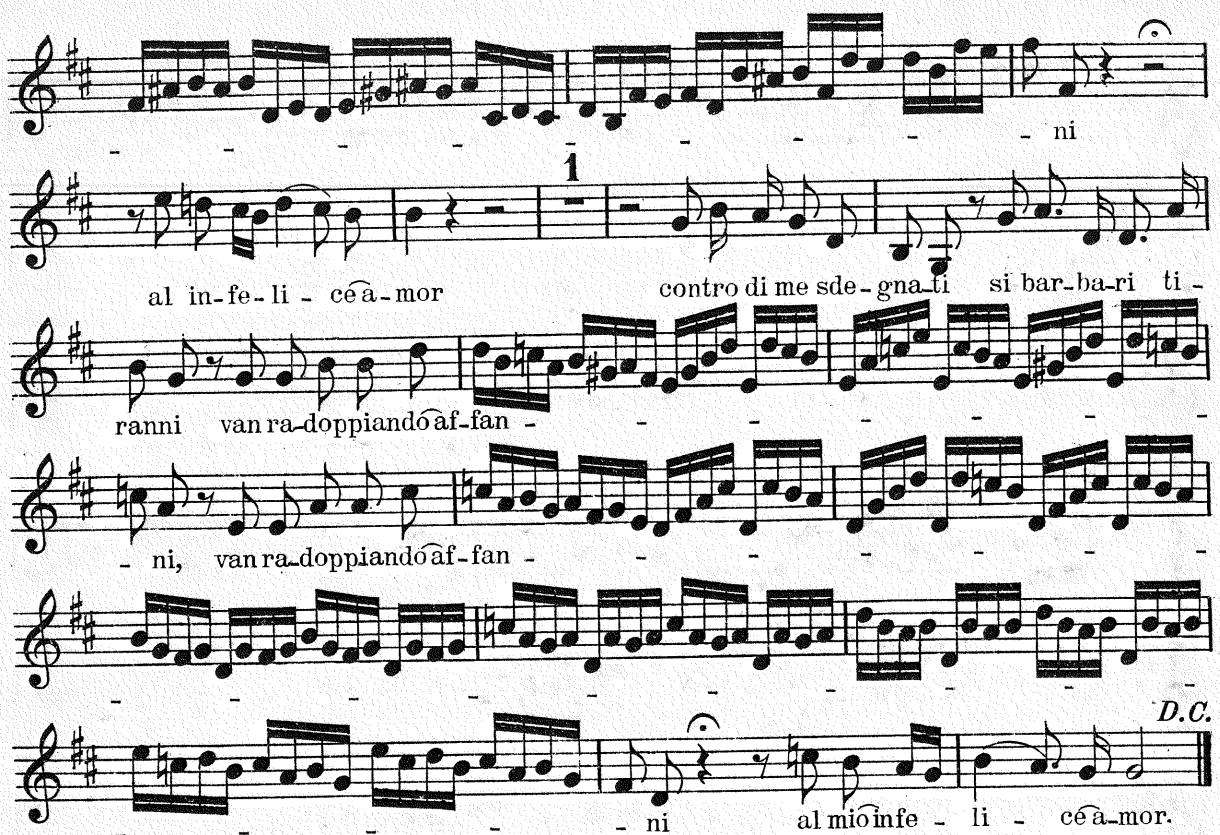
Del sol la bella foriera stella.

Arie des Giasone, Einlage zu Pietro Giuseppe Sandoni's Oper „Issipile" von Nicolo Porpora.

Zwei Passagen aus dem ersten Satze.

37.

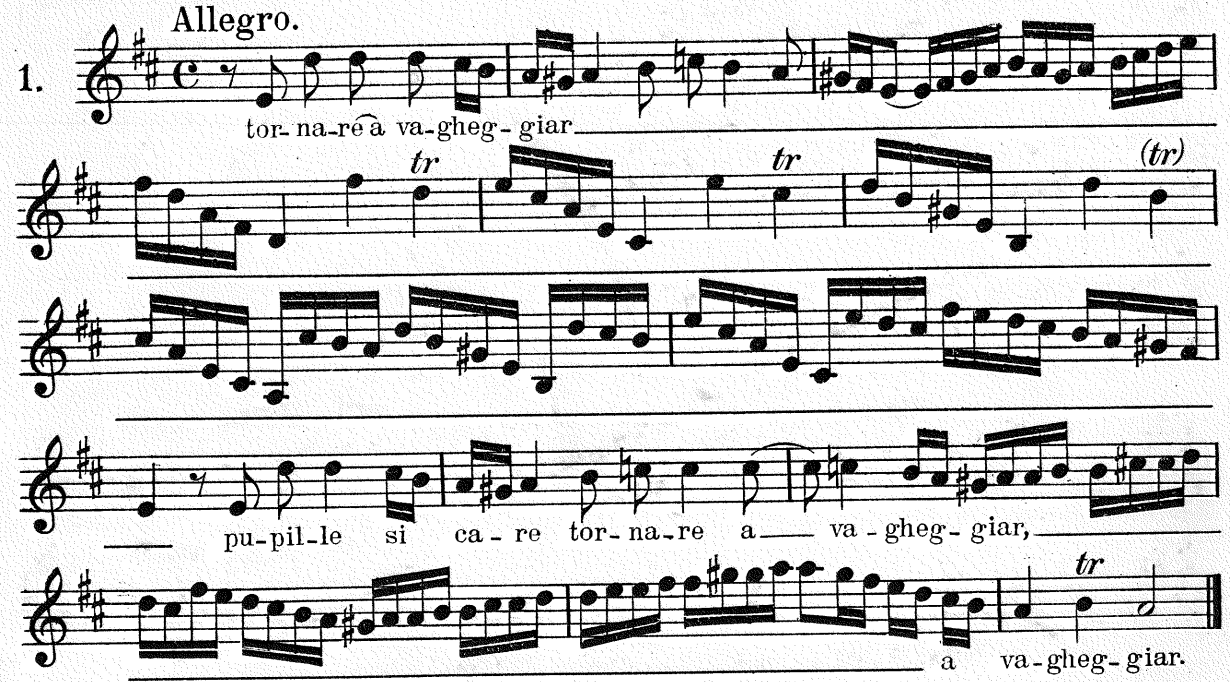
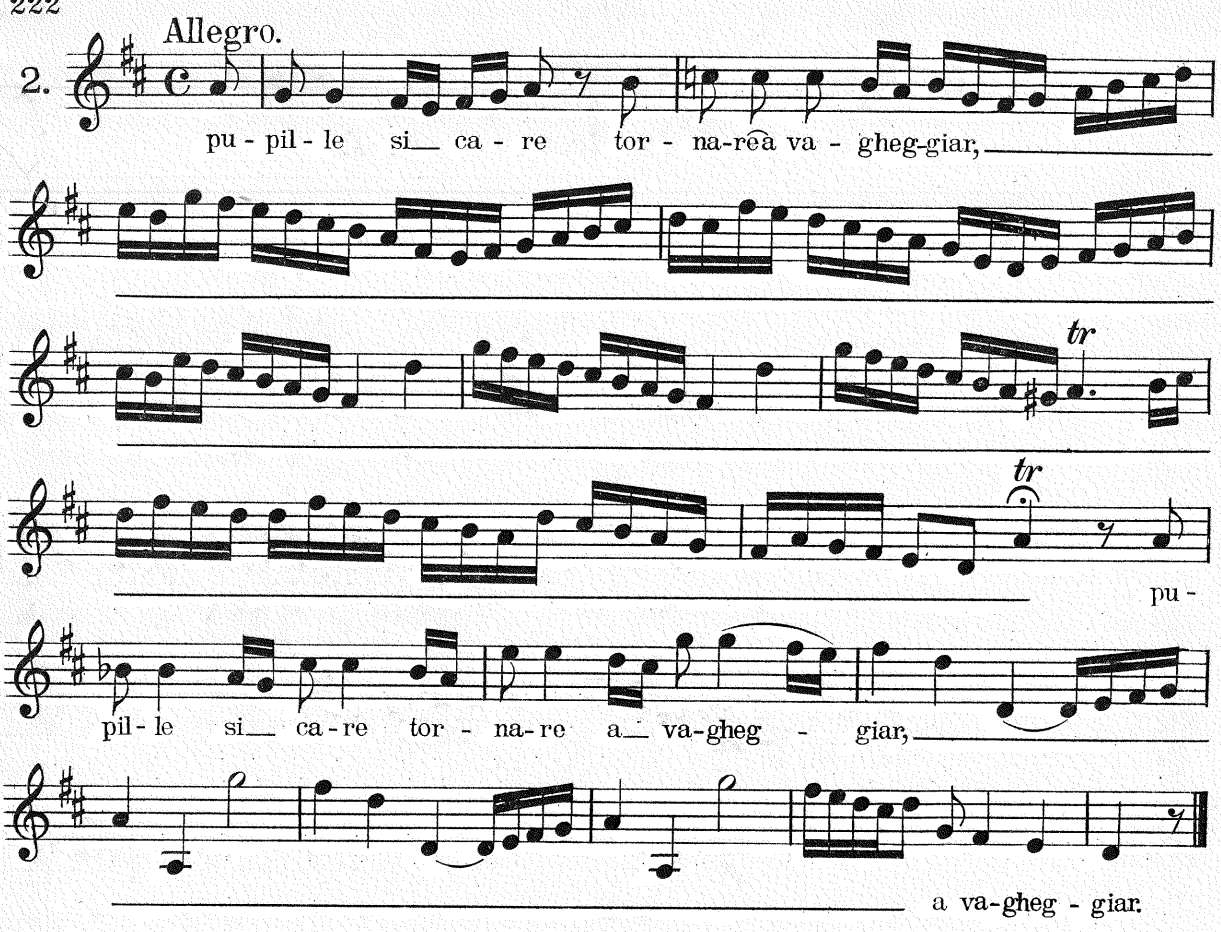
Amor dover rispetto.

Arie des Farnaspe aus der Oper „Adriano in Siria" von Francesco Maria Veracini.

Amor dover rispetto Nell agitato petto Vi siete tutti armati A lacerarmi il cor. Contro di me sdegnati Si barbari tiranni Van radoppiando affanni Al mio infelice amor.	Liebe fordert Rücksicht In der geängstigten Brust; Ihr aber seid alle gewappnet, Mir das Herz zu zerreißen. Gegen mich unwillig Mühen sich grausame Tyrannen, Zu verdoppeln die Qualen Meiner unglücklichen Liebe.

a la-ce-rar -
mi, a la-ce-
rar -
tr
3
- mi il cor.
A-mor do-ver ri-
Adagio. Allegro.
spet-to nell' a-gi-ta-to pet-to vi sie-te tut-ti ar ma-ti a la-
tr
p
ce - rar - mi, a la-ce-rar-mi il cor a la-ce-rar -

mi il cor a - mor dover ri-spetto nell a-gi - ta-to pet-to vi sie-te tut-ti ar-
ma-ti a la-ce-rar -
- mi, a la-ce - rar-mi il cor, a la-ce -
rar-mi il cor vi sie-te tutti ar-ma -
Adagio.
Allegro.
mp
- ti, a la-ce-rar - mi, a la-ce-rar -
7
- mi il cor.
Fine.
Con-tro di me sde-gna-ti si bar-ba-ri ti - ran-ni van ra-doppian-do af-
fan -
ni al mio in-fe-li-ce a - mor, van ra-doppian-do af fan -

38.

Parto seguendo amore.

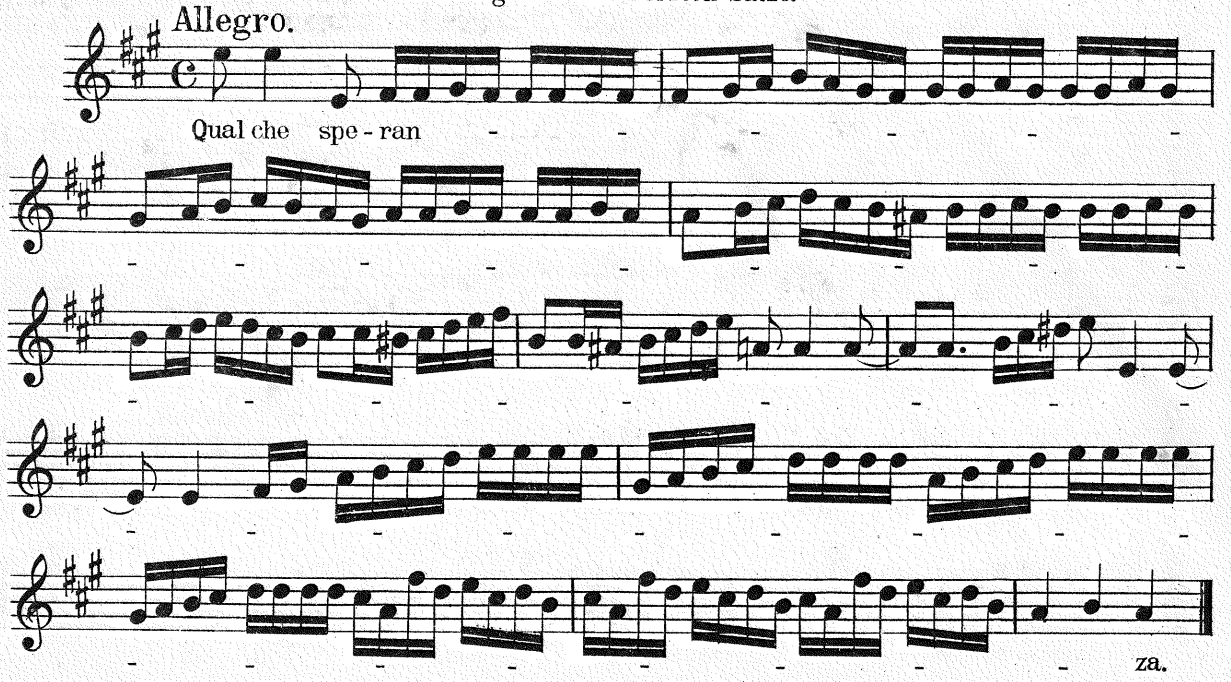
Arie des Orfeo, Einlage zu Nicolo Porpora's Oper „Orfeo" von Adolf Hasse.

Zwei Passagen aus dem ersten Satze.

39.

Parto con l'alma.

Arie des Siroë aus der Oper „Siroë" von Adolf Hasse.

Passage aus dem ersten Satze.

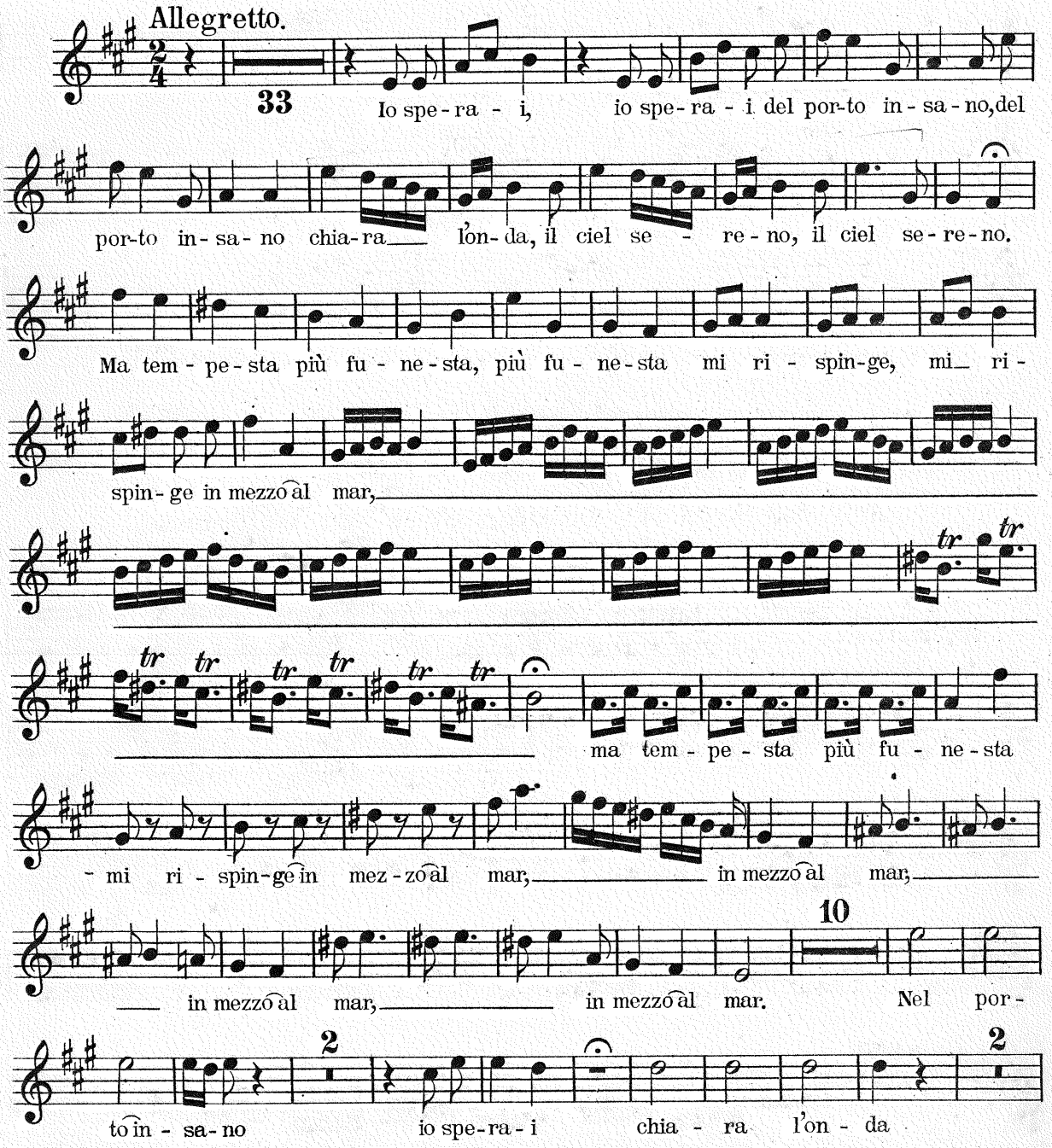


40.

Io sperai del porto insano.

Arie von Carlo Broschi Farinelli.

Io sperai del porto insano
Chiara l'onda, il ciel sereno.
Ma tempesta più funesta
Mi rispinge in mezzo al mar.
M'avvilisco, m'abbandono
E son degno di perdono
Se pensando a chi la desta
Ne pur oso sospirar.

Ich erhoffte mir vom trügerischen Hafen
Ruhige Wellen und heiteren Himmel.
Aber der unheilvolle Sturm
Treibt mich mitten ins Meer zurück.
Ich verliere den Mut, ich ergebe mich
Und würdig bin ich der Gnade;
Wenn ich an mein Los denke,
Wage ich nicht einmal zu seufzen.

il ciel se - re - no. Io spe - ra - i, io spe - ra - i del por-to in -

sa - no, del por-to in - sa - no chia - ra lon - da, chia - ra lon - da il

ciel se - re-no. Ma ma tem - pe - sta più fu - ne - sta, più fu-

ne-sta, più fu-ne-sta mi ri - spin-ge, mi ri - spin-ge in mez-zo al

mar, in mez-zo al mar. Chia - ra lon-da il ciel se-

re - no, io spe-ra - i, io spe-ra - i ma tem - pe - sta più fu - ne-sta

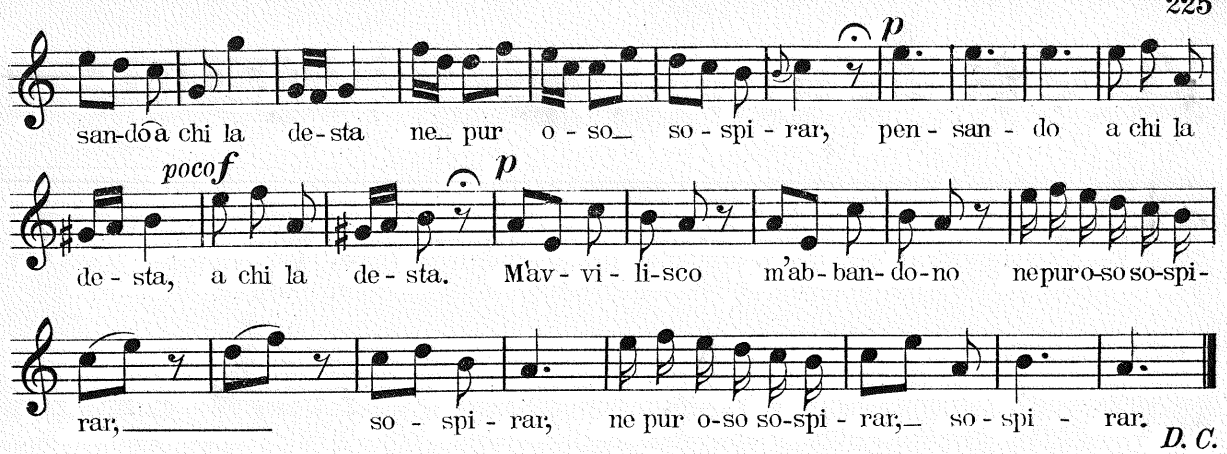
mi ri - spin-ge in mez-zo al mar, in mezzo al mar, in

mezzo al mar, in mez-zo al mar.

Fine.

Andantino.

M'av - vi - li-sco m'ab - ban-do-no e son de - gno di per-do - no se pen-



41.

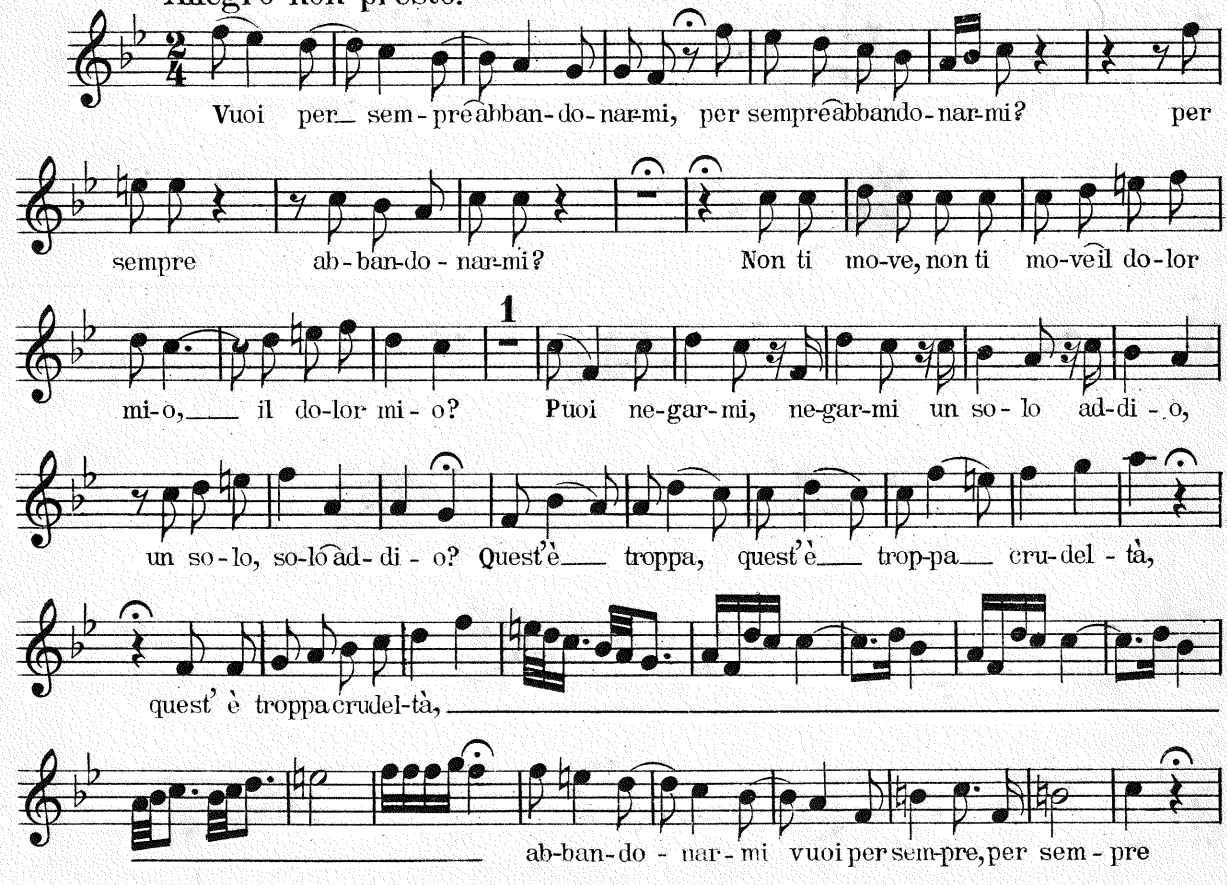
Vuoi per sempre abbandonarmi.

Arie der Almatea aus der Azione teatrale „Il natal di Giove“ von Carlo Broschi Farinelli.

Vuoi per sempre abbandonarmi?
Non ti muove il dolor mio?
Puoi negarmi un solo addio?
Questa e troppa crudeltà.
Dimmi almeno: io t'abbandono;
Dillo almen con un sospiro;
Che nemiche, o Dio! non sono
La costanza, e la pietà.

Pietro Metastasio.

Willst du für immer mich verlassen?
Rührt dich nicht mein Schmerz?
Kannst du ein einziges Lebewohl mir verweigern?
Dies ist zu große Grausamkeit.
Wenigstens sag' mir: ich gehe von dir;
Wenigstens sag' es mit einem Seufzer;
Welche Feinde, o Gott, sind nicht
Die Beständigkeit und die Liebe!

Allegro non presto.

que-sta è trop - pa cru-del - tà, quest' è trop - pa cru-del - tà, è troppa cru-del -

14

tà. Vuoi per sem-pre, per sem - pre ab-ban-do - nar - mi, ab-ban-do-

nar-mi, per sempre, per sempre? Non ti mo - ve il do-lor mi - o, non ti mo-ve il

do - lor mi - o? No? Quest' è troppa crudel-tà, cru-del - tà. Puoi ne - gar-mi un

so-lo ad- di - o, non ti mo-ve il do - lor mi - o? Vuoi per sem - - pre abbando-

nar - mi? Quest' è trop-pa crudel - tà, è trop-pa cru-del - tà,

quest' è trop -

1 1

- - pa cru-del - tà. Non ti mo-ve il do - lor mi-o?

Vuoi per sem - pre abban-do-nar-mi non ti mo-ve il do-lor mio,

1

non ti mo-ve? no? Quest' è trop-pa, quest' è trop-pa cru-del - tà, quest' è

16

trop - pa cru-del - tà, quest' è trop - pa cru-del - tà, è trop-pa cru-del - tà *Fine.*

Dim - mi al - me-no, dim-mi, dimmi al- me-no: io t'ab - ban - do - no,

- dil-lo al-men con un so - spi - ro, con un so-spi-ro; che ne-mi - che, ne-

mi - che, ò Di-o! non so - no, non so-no ò Di - o! la co - stan -

- za e la pie - tà; dil - lo al - me - no con un so - spi - ro io t'ab-ban -

do - no; che ne - mi - che, o Di - o! non so - no, non so - no, la co -

stan - - za e la pie - tà, ne - mi - che, non so - no, non so - no ne -

mi-che, la co - stan - za e la pie - tà, e la pie - tà. 9 D. C.

42.

Troverai se a me ti fidi.

Arie der Irene aus dem Componimento drammatico „La Pesca“ von Nicolo Conforto.

Zwei Passagen aus dem ersten Satz.

Andantino brillante.

1. ognor co - stan - - - - - te.

2. o-gnor co - stan - - - - - te, che so -

spi - ra ogn' al-ma a - man - te e che bra - - - - - - -

- - ma il tuo pen - sier, il tuo pen - - sier.

Weag.

5253-4